Gesellschaft
Hamburgischer Kunstfreunde.

Jahrbuch 1897 u. 98.

JAHR BUCH

DER

GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

1897

PUBLIKATIONEN
DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

JAHRBUCH 1895
JAHRBUCH 1896
KATALOG 1896
JAHRBUCH 1897
KATALOG 1897
KATALOG DER SAMMLUNG GLITZA von Dr. Hofstede de Groot

DIE HAMBURGISCHE LIEBHABERBIBLIOTHEK

1. Band: Ph. O. Runge's Pflanzenstudien
2. Band: Paul Hertz, Unser Elternhaus
3. Band: B. Goos, Lebenserinnerungen
4. Band: A. Lichtwark, Studien
5. Band: B. Goos, Lebenserinnerungen, 2. Theil
6. Band: A. Lichtwark, Studien, 2. Theil

IN VORBEREITUNG:

Prof. Köster, Hagedorns Gedichte
Prof. Metz, Brockes
Emma Dina Hertz, geb. Beets, Urgrosseltern Beets
Baron Merck, London und Paris 1851

KUNSTBLÄTTER

Julius Wohlers, Auf dem Hofe
A. Illies, Mondaufgang
E. Eitner, Leserin
J. von Ehren, Enten

Die Publikationen der Gesellschaft sind ausschliesslich für die Kreise der Hamburgischen Kunstfreunde bestimmt, gelangen nicht in den Buch- und Kunsthandel und werden nach dem In- und Auslande nicht abgegeben. Den Vertrieb leitet die

Commeter'sche Kunsthandlung

JAHRBUCH
DER
GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

MDCCCLXXXXVII

PUBLIKATIONEN
DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

JAHRBUCH 1895
JAHRBUCH 1896
KATALOG 1896
JAHRBUCH 1897
KATALOG 1897
KATALOG DER SAMMLUNG GLITZA von Dr. Hofstede de Groot

DIE HAMBURGISCHE LIEBHABERBIBLIOTHEK

1. Band: Ph. O. Runge's Pflanzenstudien
2. Band: Paul Hertz, Unser Elternhaus
3. Band: B. Goos, Lebenserinnerungen
4. Band: A. Lichtwark, Studien
5. Band: B. Goos, Lebenserinnerungen, 2. Theil
6. Band: A. Lichtwark, Studien, 2. Theil

IN VORBEREITUNG:

Prof. Köster, Hagedorns Gedichte
Prof. Metz, Brockes
Emma Dina Hertz, geb. Beets, Urgrosseltern Beets
Baron Merck, London und Paris 1851

KUNSTBLÄTTER

Julius Wohlers, Auf dem Hofe
A. Illies, Mondaufgang
E. Eitner, Leserin
J. von Ehren, Enten

Die Publikationen der Gesellschaft sind ausschliesslich für die Kreise der Hamburgischen Kunstfreunde bestimmt, gelangen nicht in den Buch- und Kunsthandel und werden nach dem In- und Auslande nicht abgegeben. Den Vertrieb leitet die

Commeter'sche Kunsthandlung

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

III. BAND

HAMBURG 1897
GEDRUCKT BEI LÜTCKE & WULFF

ALS MANUSCRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR No. 94

VERZEICHNISS DER MITARBEITER

VORWORT

Der dritte Jahrgang des Jahrbuchs der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde nähert sich um einen weiteren Schritt unserm schon früher bezeichneten Ziel, ein Organ für den ernsten Dilettantismus in Hamburg zu schaffen.

In der Buchausstattung, die vom Dilettanten gezeichnet und geschnitten ist, lässt sich ein erfreulicher Fortschritt erkennen, und mit der Freude an dem bisher Erreichten wird die Lust und Kraft für fernere Anstrengungen wachsen.

Ein neuer Versuch ist mit der Reproduction Hamburgischer Architekturdenkmäler gemacht worden. Für einen folgenden Jahrgang liegt schon eine Anzahl Zeichnungen vor. Es besteht die Absicht, im Laufe dieses Sommers vorsichtig auf dem eingeschlagenen Wege fortzuschreiten, und es haben sich bereits mehrere Mitglieder bereit erklärt, ihre Kräfte zu diesem Zweck zur Verfügung zu stellen.

Zunächst wird beabsichtigt, eine Reihe von Thür- und Fensterbildungen unserer heimischen bürgerlichen Architektur der vergangenen Jahrhunderte festzuhalten.

Die Gesellschaft unternimmt damit eigentlich nichts Neues. Sie setzt fort, was Fräulein Ebba Tesdorpf und Frau Marie Zacharias mit unendlicher Mühe und Geduld seit Jahren schon gepflegt haben.

Wie aufmerksam diese ernsten Bemühungen im Inlande verfolgt werden, beweist das vierte Heft des zweiten Jahrganges der Zeitschrift Pan, das eine ganze Reihe der Aufnahmen von Fräulein Kortmann, Fräulein Tesdorpf, Frau Zacharias und Herrn Ed. Lorenz Meyer enthält.

Mögen diese Versuche auch in Hamburg die fördernde Beachtung finden.

ALFRED LICHTWARK

VOM BLUMENKULTUS

Eine neue Leidenschaft für die Blume ist im Erwachen.

Man hat zwar in der vergangenen Generation Blumen gepflegt und Blumenschmuck verwendet, aber nicht entfernt mit dem tiefen künstlerischen Interesse wie in der Kultur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Wo sind in der bildenden Kunst der Mitte unseres Jahrhunderts die Blumenstücke, die sich denen der Holländer, Franzosen und unseres Hamburgischen Blumenmalers Tamm an Kenntniss und Gefühl vergleichen liessen? Wo war im kleinen Stadtgarten mit seinen Rasen und Büschen die Blume geblieben? Und wie durchaus unkünstlerisch war der Blumenschmuck im Zimmer und die Leistung der Straussbinderei.

Der Umschwung hat sich sehr schnell vollzogen, aber noch ist viel zu thun, um das neuerwachte künstlerische Interesse für die Blume in den Dienst der ästhetischen Bildung zu stellen.

In den Vorlesungen in der Kunsthalle und in den Versammlungen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde habe ich die einschlagenden Fragen wiederholt zu behandeln versucht. Die vorliegende Studie giebt, wie die früher erschienene »Makartbouquet und Blumen-

strauss« einige Ergebnisse dieser Besprechungen wieder. Makartbouquet und Blumenstrauss sollte ein Bild der Situation entwerfen; die Studie über die wilden Blumen den Hintergrund vertiefen, die kurzen Aufsätze zum Blumenkultus allerlei Wünsche darlegen.

Die bewusste Freude an der ästhetischen Schönheit der Blume bildet einen der wichtigsten Ausgangspunkte der künstlerischen Erziehung des Individuums.

Wer sich gewöhnt hat, nicht nur mit dem überkommenen mehr sentimentalen Interesse zu sehen, sondern die Erscheinung der Blume jedesmal mit den jungfräulichen Augen des Entdeckers in sich aufzunehmen, der wird empfinden, wie die Kraft des Urtheils über Alles, was in Kunst und Kunstgewerbe Farbe heisst, in ihm erstarkt.

Diese Vertiefung des Blumenkultus hat die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde als einen ihrer vornehmsten Aufgaben erkannt.

In den folgenden kurzen Betrachtungen soll in grossen Zügen der äussere Apparat überblickt werden, dessen es für die Behandlung des Blumenschmuckes auf dem Tisch und am Fenster bedarf.

BLUMEN AM FENSTER

In den Fischer- und Schifferdörfern, den kleinen Städten und Flecken sehen die Blumenfenster weit schöner aus als in Hamburg. Ich habe wohl äussern hören, wenn einem Touristen der Anblick auffiel, es möge an der eingeschlossenen Luft in diesen Zimmern liegen, deren Fenster sich selten öffnen, dass die Rosen und Nelken, die Geranien, Pelargonien, Pantoffelblumen und andern altmodischen Blumen sich zu einer so satten Pracht entwickelten.

Das ist richtig, die Blumen, die nicht getrieben werden, gedeihen üppig in der gleichmässigen Luft und Pflege. Aber wenn man dasselbe blühende Geranium, das vor dem Fenster des Bauern in leuchtendem Roth strahlt, zur Stadt brächte, würde es hinter unsern Scheiben nicht anders aussehen als unsere auch.

Die kräftigere Farbenwirkung der Blumen hinter dem Fenster im Schifferhaus beruht aber doch nicht auf unserer Einbildung sondern auf objectivem Sachverhalt. Der Fischer und Bauer streicht seinen Fensterrahmen noch weiss, er hat noch nicht von einem akademisch gebildeten Architekten gelernt, dass das Holz einen trüben, bräunlichen, womöglich holzfarbenen Anstrich bekommen müsse. Das Weiss des Fensterrahmens hebt durch seinen Contrast die Kraft des Geraniums und aller Blumenfarben hinter den Scheiben.

Dass die Fensterrahmen in der Stadt wieder weiss gestrichen werden, scheint mir im weiten Felde zu sein.

Wir müssten denn schon in absehbarer Zeit statt der buntscheckig aus Bruchstücken aller Schulen zusammengeflickten Architektur, die imitirt jetzt und jemals irgendwo Geltung besass, eine Hamburgische Architektur bekommen, deren Urheber sich fragen, was unserm praktischen und ästhetischen Bedürfniss entspricht. Passen weissgestrichene Fensterrahmen in eine schmutziggraue Cementfassade? Passen sie in einen Backsteinbau mit lauter kleinen Formen und Förmchen, die seine Massenwirkung aufheben? Passen sie in die Cementimitationen des Heidelberger Schlosses, in die Cementgothik des imitirten englischen Landhausstils?

Dass die russige Luft sie verbietet, glaube ich nicht. Aus alter Zeit sind sie mitten in der Stadt noch im Gebrauch, wo man es nicht erwarten sollte, so im Schifferhaus.

Aber wer sich draussen in den neu aufgeschlossenen Villenterrains ein Haus baut, der möge sich, wenn er ein Blumenfreund ist, der alten coloristischen Hamburgischen Architektur erinnern, bei der die weissgestrichenen Fensterrahmen in der ruhigen Masse der schlichten unornamentirten Wand standen, in ihrer Farbigkeit wirkungsvoller als irgend welche plastische Form.

Der Blumenschmuck des Fensters kann eins der Kampfmittel werden, die wahre Farbigkeit unserer Architektur zurück zu erobern, die nicht in der Anbringung von bunten Detailformen liegt, sondern in der Bemalung von wichtigen Bautheilen.

BLUMENLÄDEN

Es ist bekannt, dass sich in unserm Jahrhundert, seit die Spiegelscheiben existiren, eine eigenartige Technik im Aufputz der Ladenfenster entwickelt hat. Wer Gelegenheit hat, die Londoner, Berliner und Pariser Auslagen zu vergleichen, wird einen Unterschied nationaler Schulen constatiren können, und innerhalb der Grenzen einer einzelnen Nationalität drückt sich im Aufputz der Ladenfenster der einzelnen Städte das Niveau der Kultur und der künstlerischen Bedürfnisse aus.

Die Leistungen sind oft gar nicht gering, und wer das Quantum Zeit, Kraft und Mühe zusammenrechnet, das der ständige Wechsel in einer Grossstadt kostet während eines einzigen Monats, der kommt zu einem fast überwältigenden Resultat.

Mit geringen Ausnahmen ist die Entwicklung an den Blumenläden bisher noch ziemlich spurlos vorüber gegangen. Merkwürdig, man hätte erwarten sollen, dass bei dem künstlerischen Material der Trieb nach Vervollkommnung dem Ladeninhaber keine Ruhe gelassen hätte.

Aber ein Delicatessenhändler pflegt auf seine Auslage weit mehr künstlerischen Geschmack zu verwenden als der Blumenhändler, sehr seltene Ausnahmen abgerechnet.

Woran mag das liegen? Am Material, das alle Tage gewechselt wird? An der absoluten Unzulänglichkeit oder gar Geschmacklosigkeit — um keinen stärkeren Ausdruck zu brauchen — der Vasen?

Welches die Ursachen sein mögen, die Thatsache lässt sich nicht leugnen, dass die Anordnung des Blumenladens bisher nicht entfernt die im Bereich der Möglichkeit liegenden Kunstmittel ausgenutzt hat. Man möchte fast behaupten, dass die Blumenhändler Kunst überhaupt noch nicht in Anwendung gebracht haben.

Im Interesse der künstlerischen Erziehung des Publikums ist dies sehr zu bedauern.

Die Ladenauslage gehört zu den künstlerischen Erscheinungen, die sich dem Städter auf Schritt und Tritt aufdrängen. Sie ist in dem unaufhörlichen Wechsel ihrer Zusammensetzung ein beständiger öffentlicher Lehrcursus über den Wechsel des Geschmacks, und ohne uns dessen immer bewusst zu sein, empfangen wir von den Ladenfenstern die nachdrücklichsten Belehrungen.

Auf manchen Gebieten, denen der Frauenmode zum Beispiel, ist ihr Anblick eigentlich im höheren Grade ausschlaggebend als der Besuch des Ladens. Das Schaufenster markirt nur die grossen Linien der Bewegung. Es kann sich mit den tausenderlei Abschweifungen nicht einlassen, die der Gang der Entwicklung beschreibt. Wenn es wirken will, muss es eine oder die andere Thatsache von Wichtigkeit laut verkünden. Es ist dem Tagesgeschmack prophetisch ein gut Stück voraus. Heute erscheint der Hut, den in einer Woche erst die fortgeschrittenste Dame aufsetzen wird. Die neuen Farbennuancen der Hüte, Blumen und Seidenstoffe werdem dem Auge in den Auslagen zuerst als das Ziel der neuen Gewöhnung vorgestellt, und hier hat es Zeit, nebenbei und ohne Anstrengung eine alte Gewöhnung zu besiegen und eine neue anzunehmen.

Das Schaufenster ist um so viel wichtiger als der Ladentisch, weil es sich an Alle wendet, nicht verwirren darf und am hellsten Tageslicht Theil hat. Man sieht im Fenster am schnellsten und deutlichsten, worum es sich eigentlich handelt.

Vom Schaufenster der Blumenläden kann man nun nicht behaupten, dass es in demselben Sinne eine führende Rolle spielt wie das der Modistin. Vor zehn oder fünfzehn Jahren wurden die bestellten Radbouquets, später die künstlichen Drahtsträusse hineingestellt, heute sind sie vorwiegend mit dem Rohmaterial mächtiger Bündel Nelken, Rosen, Narzissen, Tulpen oder Chrysanthemum angefüllt, denen sich in den Centren der reicheren Städte die kostbaren Orchideen anschliessen. Bei einem Jubiläum oder Benefiz werden wohl auf einen Tag die meist verzweifelt geschmacklosen »Arrangements« aufgebaut, das ist, um von traurigen Anlässen nicht zu reden, die einzige Abschweifung in das künstlerische Gebiet, und was für ein Abweg meistens.

Die bewegliche und unbewegliche Ausstattung des Blumenladens, von der sich das farbige Material abhebt, ist meist kläglich, wenn sie nicht aus einem Hintergrund von grünen Büschen besteht, der wenigstens nichts verdirbt.

Aus der Zeit des Drahtstrausses giebt es noch Ladenfenster, die wie eine chambre ardente mit schwarzem Sammet ausgeschlagen sind. In München habe ich mit grünem, blauem, rothem oder violettem Sammet wechseln und dann jedesmal der Nuance des ausgestellten Blumenmaterials anpassen sehen. Aber was lehrt das Experiment? Dass man in einem Schaufenster einen glänzenden Effect mit violettem Sammet erzielen kann, von dem sich eine Collection Iris in dunklerem oder hellerem Violett, Lilas und Hellblau abhebt, braucht wohl nicht erst bewiesen zu werden. Wer diese Iris kauft und mit nach Hause nimmt, wird ihnen diesen Hintergrund weder geben können noch wollen.

Die Idee, im Schaufenster mit dem Hintergrunde zu wechseln, ist an sich nicht übel, und wenn ich mir ein Publikum mit hochentwickeltem Farbensinn denke und einen idealen Blumenhändler construire, der von Haus ein seltenes coloristisches Gefühl und eine ebenso seltene coloristische Phantasie, dazu durch Erziehung den allerfeinsten Geschmack besitzt, so liesse sich vorstellen, wie man in

Schaaren vor seinem Blumenladen stände, um seine neuen Gedanken aufzunehmen. Dies Bild ist kein müssiges Spiel mit Unmöglichkeiten: wo ein Blumenhändler besonderen Geschmack zeigt, sehen wir schon heute seinen Laden umlagert.

Wie solch ein genial begabter Fachmann seinen Laden einrichten könnte, lässt sich nicht ausdenken.

Vielleicht würde er ihn behandeln wie eine Zimmerecke mit weisslackirten Vertäfelungen und würde darin auf kleinen Tischen, wie man sie im Zimmer hat, einzelne einfache, vornehme Vasen mit Sträussen aufstellen, wie sie ihm seine Phantasie eingeben würde. Wenn ihm dann ein Wurf geglückt wäre, den er als die Eingebung einer ganz besonders glücklichen Stunde empfände, dann würde er vielleicht nichts weiter ausstellen als dieses eine Kunstwerk, genau wie eine Pariser Modistin, die wohl einmal in einem weiträumigen Schaufenster nichts als einen einzigen Hut zeigt.

DER BLUMENTOPF

Wenn man vor einem Menschenalter durch die Hamburger Strassen ging, sah man hinter den Fenstern vor den weissen Tüllgardinen je zwei Porzellantöpfe stehen, einen hinter jedem Flügel, und Rosen, Pelargonien, Fuchsien oder seltenere Gewächse erhoben sich daraus, deren kräftigem gesunden Wuchs man es ansah, dass sie aus Stecklingen im Hause gezogen waren.

Wer genauer zusah, konnte aus mancherlei Unterschieden auf das Lebensalter der Hausbewohner schliessen. Waren die Blumentöpfe aus Fayence mit Löwenmasken, die einen Ring im Maul tragen, dann konnte man ziemlich sicher sein, dass die Pflegerin der Blumen noch die grosse weisse Spitzenhaube trug. Zu weissem Porzellan mit goldenen Linien und ganz kleinen Löwenköpfchen gehörten drei Locken an der Schläfe. Das Alles war altmodisch. Moderne Blumentöpfe um 1870 mussten mit bunten Blumengewinden bemalt sein. Wer sehr fortgeschritten war stellte keine Pflanzen mehr hinein.

Wo ist das Alles geblieben? In den Strassen, wo die Wohlhabenden wohnen, sieht man kaum eine Spur davon und überhaupt nicht soviel Blumen am Fenster wie früher. Man muss schon in die Vororte oder auf die Dörfer gehen, um die alte Gewohnheit noch am Leben zu finden.

Blumentöpfe ins Fenster zu stellen war eine besonders norddeutsche Sitte, die wohl ein Jahrhundert geherrscht haben mag und mit der Anlage der Fenster zusammenhängt. An der Seeküste müssen der Stürme wegen die Fenster nach aussen schlagen. Die ältesten dieser Blumentöpfe, die ich mich besinnen kann gesehen zu haben, gehörten in die Gruppe der deutschen Nachahmungen des Wedgewoodsteingutes. Vereinzelt vorkommende cache-pots des Rococo gehören in eine andere Kategorie, ebenso die Jardinieren aus Fayence derselben Epoche.

Als man sich bei uns in den siebziger Jahren zur deutschen Renaissance bekehrte, konnte man die Blumentöpfe nicht mehr ausstehen, weil sie aus Porzellan waren. Denn das sechzehnte Jahrhundert, das nun als massgebend angesehen wurde, hatte das Porzellan noch nicht gekannt. Auch passte das Weiss des Porzellans nicht mehr in die trübe Farbenstimmung, die für altdeutsch und deshalb als allein richtig galt, und die lichten Farben, die der Porzellanmalerei von je natürlich waren, stimmten zu dem geliebten Lehmgelb, Erbsengrün und Wurstroth der

Teppiche, Ueberzüge und Tapeten nicht mehr. Auch die Bemalung mit natürlichen Blumen war verdächtig. Denn nichts war in jener »stilvollen« Epoche so verhasst wie der Naturalismus, von dem die Mädchen in der Schule schon gelernt hatten, dass er sehr verderblich sei. — In der That waren übrigens die letzten Erzeugnisse der Blumentopffabrikation weder in Form noch Farbe geschmackvoll. Schon das Princip, das Gefäss, das sich wie ein Postament bescheiden unterordnen soll, mit Blumen zu bemalen, ist nicht zu vertheidigen. Und nun die Ausführung!

Es kam hinzu, dass bei den dicht zugezogenen schweren Gardinen, mit denen die Fenster verhängt wurden, die Liebhaberei für Blumen am Fenster zurückging. Mir will scheinen, als ob man sich in der Zeit vorher mit dem Aufziehen aus Stecklingen sehr viel mehr Mühe gegeben hätte. Bald darauf begann auch der weisse Anstrich der äusseren Fensterrahmen und der inneren Leibungen, der zum Blumenschmuck herausgefordert hatte, einem trüben braunen Ton zu weichen.

Dies war wohl der schwerste Schlag, der den Blumenkultus treffen konnte.

Wenn man jetzt die Auslagen der Porzellanmanufakturen in Dresden und Berlin durchmustert, wird man den Blumentopf vergebens suchen. Auch bei den Franzosen scheint der Blumentopf nicht mehr Mode zu sein. Die Engländer dagegen haben ihn wieder hervorgeholt und ihre Majolikafabriken führen freundliche und billige Waaren massenhaft nach dem Continent aus.

* * *

Für den deutschen Blumenfreund liegt die Frage nahe, ob man bei uns versuchen soll, die alte vergessene Form wieder zu beleben.

Vor dem Fenster können wir den Blumentopf freilich vorläufig noch nicht so gut verwenden wie unsere Eltern, weil es noch nicht wieder von dem Ueberfluss an Vorhängen befreit ist, und weil es noch nicht wieder in frischen Farben angestrichen wird.

Dagegen haben wir grosse helle Veranden, die mancherlei Blumenschmuck erfordern, und in unsern Zimmern hat der eine Tisch vor dem Sopha einer grösseren Zahl kleiner überall vertheilter Tische Platz gemacht, die für die Aufstellung von Blumen sehr bequem sind.

Es lässt sich auch voraussehen, dass die nächste Generation die Architekten zwingen wird, breite Fenster mit hohen Bänken zu bauen, die man nicht mehr verhängen kann, und die auf eine reichere Verwendung blühender Pflanzen drängen, schon weil sie dem Auge näher sind als auf den niedrigen Fensterbänken.

Da wird es überall im Zimmer die Möglichkeit geben, einzelne zierliche blühende Gewächse aufzustellen, wie man jetzt einen Strauss hinstellt.

Heute ist dies noch unthunlich, weil uns, wie bisher für die abgeschnittenen Blumen die Vase, für wachsende Pflanzen der hübsche praktische Blumentopf fehlt.

Somit wird es Zeit, uns zu erinnern, dass ein neues Bedürfniss vor der Thür steht.

* * *

Soll etwas Gutes entstehen, so muss das Bedürfniss scharf ins Auge gefasst werden.

Blühende Pflanzen im Topf verhalten sich nicht viel anders als abgeschnittene Blumen. Die Hülle des irdenen Gefässes, das die Erde umschliesst, muss sich in Form und Farbe der Pflanze unterordnen.

Ebenso braucht man für blühende Gewächse die verschiedensten Grössen und Formen. Früher war das selbstverständlich. Am Anfange unseres Jahrhunderts waren alle Uebergänge

von den grössten Kalibern für Rosenbüsche bis zu ganz kleinen für Crocus und Schneeglöckchen im Gebrauch.

Alles seiner selbst wegen Bunte, Prahlende, Dekorirte schadet der Wirkung des blühenden Gewächses, also fort damit. Wie für den Strauss ist auch hier das Einfachste das Beste.

Fort mit dem Vorurtheil, dass nur der kostbare Stoff werthvoll sei. Es gilt, wie überall, aus dem einfachsten wohlfeilsten Material durch künstlerische Entwicklung seiner Qualitäten das Gute zu erreichen.

Das nächste wird sein, die einfache Töpferwaare wieder einzuführen, wie es bei den Blumenvasen schon geschehen ist.

Dann wird man sich auf andere Materialien besinnen, die als Topfhüllen zu verwenden sind.

Dass das Bedürfniss wirklich vorhanden, den unansehnlichen porösen, feuchten Thonscherben, in dem die Zierpflanze gezogen wird, zu verdecken, beweist der massenhafte Verbrauch hellgrünen, hellrothen, hellblauen Seidenpapiers, in das der Gärtner die Töpfe der schnellgetriebenen Maiblumen, Mandelbüsche und Hyacinthen hüllt. Blumenvasen und Gläser führt der Blumenhändler schon längere Zeit. Blumentöpfe noch nicht wieder.

* * *

Einige Wünsche mögen hier ausgesprochen werden. Der Frühling, der in unsern Gewächshäusern zwei Monate früher erscheint als im Kalender und drei Monate früher als in Wirklichkeit, bringt uns eine Schaar reizvoller Zwiebelblumen, Veilchen, Primeln, Aurikeln, denen der Blumenfreund gern einen gutbeleuchteten Platz in seinem Zimmer geben möchte ohne sie vom Stengel zu schneiden. Möge ihm unsere Industrie bald die Mittel dazu an die Hand geben.

Für den helllilas Crocus braucht er einen Topf mit weisser Glasur, die eine leise Ahnung von Grün enthält, aber nur einen Hauch. Als Schmuck liessen sich zwei lichte grüne Bänder denken, wie ein Tonnenreifen um den Körper geführt.

Der gelbe Crocus braucht einen Topf in sattem Apfelgrün mit zwei Reihen Tupfen in passendem sattem Roth.

Der hartviolette Crocus verträgt ein sehr tiefes Grün oder Roth, auch wohl ein sattes Orange im Ton der eignen Staubfäden.

Für Schneeglöckchen passt Weiss oder ein Hellgrün, das einen Stich ins Seegrün hat, den Blättern entsprechend.

Tulpen verlangen je nach der vorherrschenden Farbe ein tiefes Purpur, Grün, Roth, Orange.

Für Veilchen ist ein satter Sahnenton mit Flecken von tiefem Krapproth angebracht.

Die hochstengelige lilas Sumpfprimel verträgt ein helles Apfelgrün, das aber nicht zu brillant wirken darf.

Unberechenbar sind die Combinationen, zu denen die koloristisch so unendlich mannigfaltigen, leider noch nicht wieder in Mode gekommenen Aurikeln herausfordern.

* * *

Wie wir dergleichen erzielen, ist mir noch nicht recht klar.

Wenn die Künstler bei uns Vasen oder Töpfe machen oder nach ihren Angaben herstellen lassen, so werden sie so theuer wie Bilder, während wir Gebrauchswaaren nöthig haben.

Von den Fabrikanten will ich lieber nicht reden. Es wäre möglich, dass ich ihre Intelligenz, ihren Geschmack, ihren guten Willen nicht so laut preisen könnte, wie sie es selber wünschen möchten.

Mir scheint, es bleibt wieder nur die Hoffnung, dass der gebildete Kunstfreund sich der Sache annimmt.

Alter Hamburger Blumenkorb gezeichnet von Fräulein Dröge

ALLERLEI BEDÜRFNISSE

BLUMENKÖRBE

Die Blumenhändler verwenden Blumenkörbe sehr reichlich. Aber sie sind fast immer absolut geschmacklos, wenn sie einen Schritt über die einfachsten Formen der Bauernarbeit hinausthun.

Und doch liegt hier ein weites Feld für die Erfindung schöner und praktischer Formen und für die Anwendung geschmackvoller Farben offen.

Mir wurde erzählt, man hätte früher in Hamburg statt der Blumentöpfe vor jedem Fensterflügel einen langen eckigen Korb gestellt als Hülle für vier oder fünf Töpfe. Diese Körbe wären innen und aussen grün gestrichen gewesen. Gesehen habe ich sie nicht mehr.

Mir scheint die Einrichtung sehr schön und überaus praktisch. Ist der Korb nur stark genug, so kann man die Blumentöpfe sehr leicht an den Ort bringen, wo die Blätter gespült oder abgestaubt werden sollen. Ein flacher Blecheinsatz hält die Feuchtigkeit an, so dass das Begiessen bequem wird.

Vor Allem aber die Farbe. Es ist nichts im Wege, dass man neben dem Grün auch Weiss — das sehr günstig ist — und unter Umständen Roth verwendet, oder Weiss mit grünem, Grün mit weissem, Roth mit weissem Querstreifen. Auch Blau, Purpur, Orange und Gelb sind denkbar, aber schwieriger zu verwenden, sobald man es mit mehr als einer Blume zu thun hat. Für grössere, alleinstehende Zimmerpflanzen sind Topfhüllen in Gestalt schön bewegter und geschmackvoll gefärbter runder Körbe — Korbvasen — ausgezeichnet verwendbar. Sie sehen gut aus und haben den Vorzug, dass sie nicht zerbrechen.

Unsere Industrie findet hier eine schöne und lohnende Aufgabe, namentlich, da das heimische Material zur Verwendung kommen kann.

In Anlehnung an die herrlichen Vorbilder in der japanischen Abtheilung des Museums für Kunst und Gewerbe werden in Hamburg

sehr schöne Korbvasen, Fruchtkörbe und Blumenkörbe gemacht. Aber sie genügen noch nicht recht für den praktischen Gebrauch, weil ihre Farbe noch mangelhaft ist und ihre Form zu sehr die japanischen Vorbilder und zu wenig unsere Bedürfnisse berücksichtigt. Auch sind sie zu theuer.

Wir sollten versuchen, auch für das heimische Material von den Lehren der Japaner zu profitiren und dem Blumenkultus eine Reihe bequemer und schöner Formen zur Verfügung stellen.

Mit dem Anstrich müsste vorsichtig verfahren werden, damit sich die Ecken nicht füllen. Was man durch grüne und rothe Beizen erreichen kann, weiss ich nicht zu sagen.

Ob nicht auch in der Korbflechterei ein Arbeitsgebiet für den künstlerischen Dilettantismus zu finden ist?

BLUMENBRETT UND BLUMENGITTER

In den kleinen Städten von Mittel- und Süddeutschland, wo die Fenster sich entweder nach innen öffnen oder als Schiebefenster in die Höhe gehen, wird das Strassenbild aufs Anmuthigste durch die Blumenbretter vor den Fenstern belebt, über deren weiss- oder grüngestrichene Gitter die blühenden Geranien und Nelken sich neigen.

Bei uns lässt sich diese Vorrichtung nicht ohne Weiteres übernehmen, weil unsere Fenster nach aussen schlagen.

Aber das Blumengitter hat doch auch für uns eine praktische Bedeutung.

Wer im Zimmer eine Fensterbank mit Blumentöpfen füllt, wird bald das Bedürfniss empfinden, die unruhige Reihe der nebeneinander stehenden Töpfe zu verdecken oder als Masse zusammenzufassen.

Dafür giebt es keine bessere Vorrichtung als das leichte Gitter aus Holz, mit dem man im Innern Deutschlands die Blumenbörter abzuschliessen pflegt.

Wer es einmal damit versucht hat, wird sich an dem freundlichen Eindruck erfreut haben.

Für die Kombination einfacher Formen, die jeder kleine Tischler vollkommen beherrscht, ist ein weiter Spielraum gegeben, und für jede Fensterform lässt sich etwas Eigenes und Originelles ausdenken.

Am zweckmässigsten für die Fensterbank erweisen sich die Gitterformen aus stark deckenflachen kleinen Latten, senkrecht geordnet mit einfach profilirten rautenförmigen Köpfen, die man roth oder grün streicht, je nachdem der Körper weissen oder grünen Anstrich erhalten hat. Rundstäbe sind zierlicher, aber sie decken nicht so gut und sind kostspieliger.

Je mehr die schweren Gardinen von unsern Fenstern verschwinden, desto mehr wird man bedacht sein, den Fensterplatz auszubilden und die Fensterbank wie ein einheitliches Blumenbeet zu behandeln.

Wenn die breite Fensterform mit hohen Bänken, das eigentlich nordische Fenster, erst wieder aufkommt, dann lässt sich das niedrige weisse oder grüne Holzgitter vor den Blumentöpfen auf das mannigfaltigste abwandeln und es wird ein Genuss sein, durch die Strassen zu gehen, wo jedes Fenster ein kleines koloristisches Kunstwerk bildet.

BLUMENGLÄSER

Seit ganz kurzer Zeit fangen die deutschen Glasfabriken an, billige nicht immer unpraktische und nicht ganz unschöne Blumengläser und Blumenvasen auf den Markt zu bringen. Soweit ich es beobachten konnte, werden sie überall gern gekauft und nicht als Kostbarkeiten sondern als Verbrauchswaare behandelt, wie es sein muss.

Noch sind wir freilich himmelweit davon entfernt, dass der Fabrikant in jedem einzelnen Falle sich überlegt, welchem praktischen und ästhetischen Zweck er genügen will, welche Mittel ihm seine Materie und seine Technik an die Hand geben, um etwas in seiner Art Vollendetes zu schaffen.

So lange mit farblosem Glase gearbeitet wird, gehts noch an. Da kann nur die Form mehr oder weniger praktisch, mehr oder weniger schön sein, und man sieht jetzt hie und da schon ganz erfreuliche Bildungen, über deren Einfachheit und Zweckmässigkeit man sich freut und wundert.

Aber sobald die Farbe auftritt, pflegt auch die ganze alte Misere wieder da zu sein.

Was soll man mit einem Blumenglas in rosa, lilas, seegrün und dergleichen Bonbonfarben anfangen? Welche Blume hält die Nachbarschaft solcher flauen, faden, hässlichen Tönchen aus?

Auch alles, was sich der sogenannten Flaschenfarbe nähert, pflegt unerträglich zu sein als Qualität, wenn es sich auch besser als die Bonbonfarben den Blumen unterordnet.

Wer den Versuch gemacht hat, die modernen Erzeugnisse der Glasindustrie praktisch zu verwenden, kommt zu ganz bestimmten Wünschen.

Viele Gläser sind zu dünnwandig. Für grosse, schwere Blumen braucht man mehr Masse, ja sogar eine gewisse Derbheit. Mancher bei dünnwandigen Gläsern flaue oder widerspenstige Glasfluss wird bei dickeren Wänden ohne weiteres kräftig mit dem Blumenstrauss in Harmonie oder Kontrast treten. Oft sieht man für die Aufbewahrung von Schwefelsäure oder andere Chemikalien grosse Behälter, aus deren Glasfluss man sich ohne weiteres Blumengefässe von kräftigen Formen wünschen möchte.

Dass unsere Glasfabrikation die Eigenschaften des Glases für künstlerische Bedürfnisse — zu denen der Blumenluxus gehört — nicht ausnutzt, liegt wohl an der Unzulänglichkeit der künstlerischen Kräfte, die ihnen zu Gebote stehen. Woher soll die Fabrik sie nehmen, die irgendwo in der Provinz liegt weit weg von Kunstcentren, mit Musterzeichnern, die unsere Gewerbeschulen besucht haben?

Wenn eine Fabrik sich entschlösse, von einem feinsinnigen Maler die Glasflüsse aussuchen und die Formen bestimmen zu lassen, wie sie für die verschiedenen Blumentypen an Grösse und Umriss passen, so würde das für die Leistungsfähigkeit unserer Industrie ein sehr grosser Gewinn sein.

Anmerkung. Im letzten Moment bringt unser Mitglied, Fräulein Dröge, uns die Zeichnung nach einem alten Hamburger Blumenkorb, die an der Spitze dieses Abschnitts reproducirt ist.

TÖPFERKUNST

Vergangenen Sommer besuchte ich eine kleine Stadt, die als Sitz uralter Töpferkunst bekannt ist.

Die Bewohner lieferten seit mehreren Jahrhunderten einer ganzen Provinz die Gebrauchswaaren. Was sie leisten, entspricht den einfachen Bedürfnissen. Aber es ist bei aller Schlichtheit und Sachlichkeit nicht ohne Schönheit. Der durch lange Zeiträume hindurch fortgesetzte Betrieb hatte von selbst zu ansprechenden Typen geführt, die man als Auslese aus einer unendlichen Zahl von Versuchen wohl begreifen kann. Was in den Kreisen der Abnehmer Beifall fand, wurde immer wieder hergestellt, und in den Töpferfamilien mussten künstlerische Talente sich entwickeln, denn gerade die Kinder wurden mit dem Auftragen der Glasuren betraut.

Wer die Topfmärkte durchmustert, die von diesem Städtchen gespeist werden, findet die originellsten und künstlerisch ansprechendsten Decorationsmotive einfachster Art, Punkte, Tupfen, Strichel, Flecke in sehr ansprechender und oft ungemein feinfühliger Farbenvertheilung, und die Formen der Geräthe sind praktisch und doch nicht ohne Reiz.

Natürlich fand man zur Zeit des ersten Aufschwungs unseres Kunstgewerbes, dass die Töpfer in dem entlegenen Nest besserer Vorbildung bedurften, um ihren Absatzkreis zu erweitern. Man hätte freilich besser gethan, in den grossen Städten dem Publikum das Verständniss für die entsprechenden Leistungen des Städtchens beizubringen.

Es wäre auch immerhin denkbar gewesen, dass man die vorhandenen Keime ausgebildet hätte. Denn auf der Grundlage des Vorhandenen hätte sich sehr wohl eine Töpferkunst aufbauen lassen, die nicht nur dem Geschmack des Kleinstädters und Bauern (der immer noch nicht der schlechteste ist, solange er naiv bleibt), sondern auch dem Geschmack und Bedürfniss des Künstlers entgegengekommen wäre.

Aber das Vorhandene wurde als roh und gemein verachtet. Man wollte Höheres erreichen und gründete zu dem Zweck ein Keramisches Museum und eine kunstgewerbliche Zeichenschule.

Die furchtbaren Folgen sind nicht ausgeblieben. Hätten die bäuerlichen Kunden des Städtchens ihren alten Geschmack auf-

gegeben, es wäre keine Spur von der alten Production am Leben geblieben.

* * *

In dem Keramischen Museum steht am Eingang eine Collection von Töpfen und Schalen, wie sie im Jahre vor der Gründung des Museums allgemein hergestellt wurden.

Der Begründer wollte damit der Nachwelt zeigen, aus welchem Verfall die Production des Städtchens gerettet werden musste.

Dann folgt eine Auswahl aller scheusslichsten Missgeburten von Zwecklosigkeit und Ungeschmack, mit denen die jüngste Epoche die Welt beglückt hat. Man wandelt durch eine Schreckenskammer kunstgewerblicher Ungeheuerlichkeiten.

Es sind lauter moderne, ganz moderne Sachen, für alte langten die Mittel nicht. Ausserdem: es sollten gerade moderne Vorbilder zum Nachmachen hingestellt werden, damit man concurrenzfähig würde.

Wer dann zum Eingang zurückkehrt und dort die verachteten Producte der naiven Zeit mustert, muss sich gestehen, dass diese die einzig museumsfähigen Dinge im ganzen Institut sind.

Soweit sich nach einem Besuch in den verschiedenen Werkstätten ein Urtheil fällen lässt, haben Museum und Zeichenschule doch nicht den Schaden angerichtet, der zu erwarten stand.

Die kleinen Betriebe sind bei ihrer alten Art geblieben, weil eben die Abnehmer das Neue nicht wollten.

Eine einzige Werkstatt hat sich auf dem Boden des Museumsbestandes zu einer Fabrik entwickelt und liefert die Prunkvasen der Dreimarks- und Fünfgroschenbazare Deutschlands und der Welt.

* * *

Im selben Sommer verfolgte ich in deutschen Kunststädten die Versuche der Maler, die sich, wie lange vorher schon ihre Kollegen in Paris, mit der Herstellung von Vasen und Tellern beschäftigen.

Was sie bisher hervorgebracht haben, liefert den Beweis, dass von ihnen, das heisst von den Künstlern, und nicht von den Museen und Zeichenschulen die Rettung unseres Kunstgewerbes kommen muss. Aber sie stehen noch bei den ersten Versuchen und müssen für ihre Erzeugnisse so hohe Summen fordern, dass ihre Arbeit und ihr Geschmack nur einem kleinen Kreise sehr begüterter Liebhaber zu gute kommen. Auch tragen sie durchweg dem Bedürfniss nicht Rechnung. Was wir zunächst brauchen, ist nicht das Prunkgefäss sondern die künstlerische Veredelung der Gebrauchswaaren.

Ein Bedürfniss nach schönen Vasen und Geräthen haben in Deutschland vorläufig nur die Künstler, die meist keine grossen Mittel aufwenden können, und der gebildete Kunstfreund, der in den reichen Schichten nicht gesucht werden darf.

Soll den Töpfern in den kleinen Productionszentren geholfen werden, und will man den Künstlern praktische Wege weisen, so sollte man einen der Maler, die sich als Liebhaber in der Keramik bewährt haben, in ein solches Städtchen schicken, dass er Hand in Hand mit den Töpfern die Formen und Decorationsarten schafft, die einem gebildeten Geschmack Freude machen und doch sich vom Boden des Bedürfnisses nicht entfernen.

Was der Kleinstädter und Bauer braucht, kann im Wesentlichen unverändert bleiben.

Für den Grossstädter sollten in dieser Bauernmajolika solche Dinge hergestellt werden, die er nicht lieber aus Fayence oder Porzellan benutzt. Das sind geschmack-

volle, einfache und billige Blumenvasen und Blumentöpfe, Deckelgefässe zur Aufbewahrung von Brot und Gebäck aller Art, Salatschalen verschiedener Farbe, denn für Tomaten wird man einen anderen Untergrund haben wollen als für Gurken oder römischen Salat.

* * *

Wir haben bisher den Fehler begangen, dass wir Kunst nur für die Festtage am Platz hielten. Sie muss aber gerade die Dinge des täglichen Gebrauchs adeln, wenn sie ihre Rolle in der Volkswirthschaft richtig ausfüllen soll, denn sie ist nicht mehr, wie vor hundert Jahren, die Dienerin des Fürsten und des Hofes.

Der Dilettant wird sich bei uns in der Töpferkunst vorläufig auf die Wirksamkeit zu beschränken haben, die unsere Gesellschaft schon ausübt, indem sie Zeichnungen für einfache Vasen herstellt und die Glasuren aussucht. Es lässt sich jedoch sehr wohl vorstellen, dass der Dilettant in nicht allzuferner Zeit sich mit einem Töpfer direct in Verbindung setzt um seine Producte brennen zu lassen. Das erst wird die Mannigfaltigkeit der Ideen ergeben, die wir auch auf diesem Gebiet nöthig haben.

CHRYSANTHEMUM

Zum zweiten Male hat der erste in Deutschland gegründete Verein von Chrysanthemumfreunden seine Herbstausstellung veranstaltet.

Dass dieser erste Verein in Hamburg entstand, versteht sich für Deutschland eigentlich von selbst. Hamburg hätte sich die Ehre nicht nehmen lassen dürfen. Unsere Blumenliebhaberei hat die älteste Tradition, und ihr Einfluss auf die bildende Kunst und namentlich auf die Literatur war mehr als einmal bahnbrechend.

Der neue Verein scheint sich völlig bewusst zu sein, dass seine Arbeit ein Kulturwerk ist, denn zur Eröffnung seiner Ausstellung hatte er die Vertreter der höchsten Gesellschaft eingeladen. Herr Bürgermeister Dr. Lehmann hielt die Ansprache, der Protector des Vereins, Graf Waldersee, sprach die Eröffnungsformel. Unter dem Zeichen der Blume, deren Farbenkleid sich wie die Toilette der Modedame jeder Bewegung des Geschmacks anschmiegt, die Vertreter aller führenden Stände um die Ehrendamen des Vereins versammelt zu sehen, darf als ein Beweis für die beginnende Vorherrschaft künstlerischer Interessen gedeutet werden. Denn was interessirt am Chrysanthemum, wenn nicht seine koloristische Begabung.

* * *

Der Künstler und Kunstfreund wird die Thätigkeit des Vereins mit warmer Sympathie verfolgen und die Ergebnisse seiner Bemühungen mit Dankbarkeit aufnehmen.

Aber er hat auch Wünsche, die hier auszusprechen erlaubt sein mag.

Nach zwei Zielen scheint das Streben der Chrysanthemumzüchter zu gehen, auf die Erzeugung immer neuer Farben und immer grösserer und seltsamener Formen.

Was die Farbe angeht kommt kaum ein Missgriff vor.

Aber viele monströse Formen sind nichts weiter als ein grosser schwerfälliger Farbenfleck und ihre Erzeugung zerstörte den zierlichen und capriciösen Habitus der Staude vollkommen; denn um eine einzige der grossen Blüthen zu erzeugen, müssen an der Staude alle Triebe bis auf einen oder einige wenige abgeschnitten werden und der Blätterschmuck geht fast völlig dabei zu Grunde.

Das wilde Chrysanthemum hat ganz andere Formen. Seine Blumen sind mässig gross oder gar klein und sitzen in grosser Zahl, oft zu Hunderten, im satten Grün der dichten Blätter.

Es lässt sich nicht leugnen, dass dieser Typus in sich reicher und künstlerischer ist als das Monstrum aus dem Treibhause.

Nun liegt gewiss in der Erzielung der Riesenform für den Züchter ein eigener Reiz. Aber der Blumenfreund, der von der Kunst kommt, wünscht sich für seinen Genuss noch etwas anderes. Er möchte, dass der Habitus der wilden Pflanzen nicht allzuweit verlassen würde, und wenn er in einer Ausstellung von lauter Enakskindern einen Busch mit tausend kleinen ungefüllten Blüthen findet, die in das wohlgepflegte Grün des Blätterdickichts gebettet sind, so geht ihm das Herz auf.

Sollte es nicht möglich sein, dass der Verein unserer Chrysanthemum-Freunde nach dieser Richtung neue Pfade einschlägt und neben den kraftstrotzenden Riesenformen auch die zierlichen Buschformen mit vielen kleinen Blüthen im dichten Laubwerk zu pflegen unternimmt? Der Spielraum der Farbigkeit würde dabei keine Einschränkung erfahren.

Besondere Effecte wären mit den ungefüllten Formen durch den Contrast des gelben Centrums mit den nach der rothen, gelben oder blauen Richtung ausweichenden Randblüthen zu erzielen.

* * *

Ob schon ernsthafte Versuche gemacht sind, mit unseren wilden Verwandten des Chrysanthemum zu arbeiten, weiss ich nicht zu sagen. Ich weiss mich auf derartiges nicht zu besinnen.

Aber ich könnte mir denken, dass z. B. unsere Strandaster, die ein wenig aus der Mode gekommen war, weil man zur Zeit der Vorliebe für die »braune Sauce» in Kunst und Industrie kein rechtes Auge für ihr Violett hatte, sich sehr wohl zu Züchtungsversuchen eignen würde, und dass Preisausschreiben in dieser und ähnlicher Richtung das Material an Zierblumen erheblich bereichern und der Hamburger Gesellschaft zu besonderer Ehre gereichen und grossem Einfluss verhelfen würden.

* * *

Director Brinckmann hatte während der Ausstellung der Producte unserer Gewächshäuser eine höchst interessante Vorführung von Abbildungen japanischer Züchtungsresultate unternommen. Mit seiner Erlaubniss wiederholen wir an dieser Stelle die Ausführungen, die er den Hamburgischen Tages-Blättern darüber gesandt hatte:

Während die Ausstellung des Vereins der Chrysanthemumfreunde in der »Alsterlust« ihren Besuchern Gelegenheit bietet, sich lebender Blüthenpracht zu erfreuen, hat das Museum für Kunst und Gewerbe fünfzig Abbildungen von in Japan gezogenen Spielarten der herrlichen Blume in japanischen Farbendrucken ausgestellt. Wie grosse Fortschritte die Kultur des Chrysanthemums in Hamburg gemacht hat, erhellt aus der überraschenden Thatsache, dass sehr viele der japanischen Spielarten auch in der Alsterlust zu sehen sind.

Ein Land, in dem seit langen Jahrhunderten Kiku, so heisst Chrysanthemum auf japanisch, als die Wappenblume des Kaiserhauses geehrt und als volksthümlichste Gartenstaude gezogen wird, verfügt natürlich auch über Spielarten, die unseren Kulturen noch fehlen. Mehrere dieser Seltenheiten werden den Besuchern durch die absonderliche Grösse und Form und die auffällige Färbung sofort erkennbar sein. Wie bei uns, hat jede Spielart einen eigenen

Namen, und zwar ist dieser Brauch nicht erst den Europäern nachgeahmt. Schon in einem i. J. 1736 in Kioto gedruckten Buche, das ebenfalls ausgestellt ist, sind 100 verschiedene Spielarten des Kiku abgebildet, aber nicht in Farben, weil damals der japanische Holzfarbendruck dieser Aufgabe noch nicht gewachsen war. Die Farben jeder Blume sind nur in Worten angegeben, dazu die Benennungen. Letztere verdienen die Aufmerksamkeit unserer Chrysanthemumfreunde, die fast durchweg dem trockenen Brauche huldigen, die Neuheiten mit den Namen guter Freunde zu taufen. Nur als sehr seltene Ausnahmen stossen wir in der Alsterlust auf Benennungen, die bestimmte, mit der Farbe oder dem Bau der Blüthe verknüpfte Vorstellungen erwecken, wie z. B. Avalanche, Schneelawine, für eine grosse reinweisse Blüthe; Harvest moon, Herbstmond, offenbar, wie die folgende Benennung, eine Uebertragung aus dem Japanischen, für eine mildgelbe, und Golden ball, Goldball, für eine goldgelbe, regelmässig gerundete Spielart. Poetische Ideenverbindungen, wie sie den Japanern nahe liegen, sind bei uns nicht Brauch, verdienten aber feinsinnige Beachtung. Schon vor hundertfünfzig Jahren nannten die Japaner eine hellrothe Kikublüthe Asahi, Morgenroth, eine dunkelroth und gelbe Fasogare, Abendsonne, eine weisse Blüthe mit besonders langen zierlichen Strahlen Kitashigure, nördlicher Platzregen, eine schneeweisse Blüthe mit gelblicher Mitte Yakonotama, Nachts leuchtender Edelstein. Unter den heutigen Benennungen der 50 Kiku-Spielarten, die in Farbendruck ausgestellt sind, befinden sich viele, alten Dichtungen oder Naturbildern entlehnte Benennungen, die in deutscher Uebertragung lauten würden: Sonnenaufgang im Meer (dunkelroth und blassroth), Achtfacher Nebel (weiss, ungewöhnlich feinstrahlig), Löwenmähne (gelb, weiche, mähnenartig verwirrte Strahlen), Tausend Kraniche (weiss, mit sich flügelartig kreuzenden, den Eindruck eines Fluges von Vögeln wiedergebenden Strahlen), Weisse Gewürznelken (eine Spielart, deren Blüthenstrahlen sternförmig enden), Glanz des Schwertes (weiss, breitblätterige Strahlen), Kaiserliche Goldbrocatfahne (sehr grosse, rothe und gelbe Blüthen), Herbstliche Ahornblätter in der Abendsonne (leuchtendes Feuerroth und Gelb), Mond im Abendroth (gelbe Scheibe, hellrothe und dunkelrothe Strahlen), Kämpfende Wellen (weiss, leicht geröthet, wirbelnde Strahlen), Grüne Kiefernadeln (feinstrahlig, hellgrün), Schneepolster auf der Kiefer (rein weiss).

Sachkundige Chrysanthemumfreunde werden die bei uns üblichen Benennungen mit diesen und ähnlichen vergleichen können, die in japanischer und deutscher Sprache bei den ausgestellten Abbildungen vermerkt sind. Sie werden auch an den mannigfachen Anwendungen ihrer Lieblingsblumen im japanischen Kunstgewerbe ihre Freude haben. Einer der Kästen der Stichblätter - Sammlung ist ausschliesslich diesem Motiv gewidmet.

DER GARTEN AM HAUSE

Die Blume kann uns helfen, den trostlosen Naturalismus unserer Gartenanlagen zu überwinden.

An anderer Stelle (Makartbouquet und Blumenstrauss) habe ich darauf hingewiesen, wie arm unsere modernen englischen Gartenanlagen kleinster Dimensionen an Blumen sind. Es werden nur wenige Arten noch kultivirt, und den grössten Theil des Jahres enthalten unsere kleinen Gärten überhaupt keine blühenden Gewächse.

Dabei gestattet uns unser Klima, vom Februar bis zum December Blumen zu haben.

Wir brauchen für das neue Hamburg, das bei dem bevorstehenden Ausbau der Verbindungen sich entwickeln wird, ein praktisches Buch, das uns alle leicht zu kultivirenden blühenden Pflanzen aufführt, die bei uns im freien Lande gedeihen, namentlich die perennirenden Stauden, Zwiebelgewächse und blühenden Büsche.

Die Tage des englischen Gartens sind gezählt, sobald bei uns die Passion für die Blume wieder erwacht, denn bei den jetzt herrschenden Anlagen kann sie keine Befriedigung finden. Wo soll man die Blumen unterbringen?

Und wenn ein Blumenfreund mit dem Gedanken umgeht, sich draussen ein Haus zu bauen, so wird er vom Garten ausgehend das Haus gestalten, wie es in einen Blumengarten passt, mit den architektonischen Motiven rechnen, die unsere alte, behagliche Bauweise ihm zur Verfügung stellt.

So kann die Liebe zur Blume uns zu einer liebenswürdigen, künstlerischen Weise des Hausbaues zurückführen, denn sobald der Hausherr von seinem Garten wieder Blumen verlangt, ist die klägliche Nachahmung der englischen Landschaft überwunden und der kleine Garten am Hause kann wieder nach künstlerischen Grundsätzen mit geraden Wegen und Blumenbeeten angelegt werden; und wenn wir erst den künstlerischen Garten haben, muss in der Architektur wieder ein künstlerischer Geschmack zur Geltung kommen.

DER WINTERGARTEN

In Deutschland habe ich kaum andere als naturalistische Wintergärten gesehen: Ein Stück Wildniss unter einer Glasglocke. Der Schönste war eine Anlage in Gestalt eines Hamburger Gartens mit Rasen aus Farnkraut, Blumenbeeten und einem gelben Kiesweg, der durch ein Palmendickicht auf die Marmortreppe zur Gemäldegalerie führt.

Der Wintergarten ist ein sehr kostspieliges Vergnügen, wenn man seinen Besitz zu den Freuden des Lebens überhaupt rechnen darf. Er pflegt wenig benutzt zu werden.

Vom künstlerischen Standpunkt sind die meisten ebenso ungeniessbar wie die kleinen naturalistischen Stadtgärten im sogenannten englischen Stil. Die gewöhnlichen Treibhäuser pflegen unendlich schöner zu sein.

Eine der wichtigsten architektonischen Aufgaben für die nächste Zukunft bildet die künstlerische Ausgestaltung des kleinen Wintergartens. Ich glaube, man wird gut thun, sich an die Motive anzulehnen, die die mannigfaltig abgewandelten Formen der Treibhäuser an die Hand geben. Auf diesem Wege wird man am ehesten die Formen finden, die einen behaglichen, bewohnbaren Raum gewährleisten.

In Hamburg streben die Fachkreise seit Jahren nach der Anlage eines grossen Palmenhauses nach Art der Flora in Berlin oder des Palmengartens in Frankfurt.

Möge der Wunsch nicht in Erfüllung gehen, so lange wir uns unter der Herrschaft der naturalistischen Ideen befinden.

Auch hier wird die Zukunft dem künstlerischen Gedanken gehören.

Das einfachste Motiv für die Anlage eines grossartigen Wintergartens liegt nicht weit: es ist der Kreuzgang unserer alten Klöster.

Eine weite, ebene Fläche, von einer ein- oder zweistöckigen Säulenhalle eingefasst, auf der ein hohes Glasdach ruht. Die Balcons im ersten Stock mit Blumen geschmückt. Die Palmen regelmässig vertheilt auf den Beeten, die die geraden Wege begrenzen: das wird einen behaglichen und jederzeit brauchbaren Aufenthalt geben, der in seinem architektonischen Theil des Kreuzganges allein Tausenden Platz gewährt, und überall wäre Raum vorhanden, Sculpturen als höchsten Schmuck organisch einzuordnen.

Denn man sollte auch einen solchen öffentlichen Wintergarten nicht blos zum Besehen, sondern für den Gebrauch einrichten.

DIE BEWEGUNG
GEGEN DIE „NEUE RICHTUNG“ IN DER KUNST

Die Bewegung, die in Veranlassung der vorigjährigen Prämiirung des Eitner'schen Ausstellungsplakats einen guten Theil unserer Gebildeten ergriffen hat, und die sich nach den eigenen Erklärungen der Führer dieser Bewegung, gegen die »neue Kunstrichtung« wendet, bietet bei näherer Betrachtung ein weiter gehendes Interesse, als man auf den ersten Blick annehmen möchte. Sie ist, was ihren Ursprung angeht, nicht eine zufällige Action von Elementen, denen die in neuer Zeit entstandenen Kunstwerke nicht zusagen, sondern sie ist ein Symptom oder auch die natürliche Folge der Entwicklung der Bildung in unserem Jahrhundert. Auch ist die Bedeutung jener Bewegung nicht zu unterschätzen; sie enthält eine grosse, bedrohliche Gefahr für Keime, von deren Entfaltung das Ansehen Hamburgs auf dem Gebiete geistiger Kultur zu einem Theile abhängen wird. Wir stehen in einer Krisis; es gilt, sie zu erkennen, und alle Kräfte anzuspannen, damit wir sie in glücklicherer Weise überwinden, als es in vergangenen Jahrzehnten zu unserem Schaden der Fall gewesen ist.

Da es sich dabei zunächst um Dinge der Kunst handelt, geht der grösste Theil der heutigen Gebildeten von der als selbstverständlich angesehenen Annahme aus, dass ein Lebensinteresse von Staat oder Stadt nicht in Frage stehe. Die Kunst wird als ein Luxus betrachtet, ohne den man zur Noth, wenn die Mittel nicht reichen, auskommen könne. Auf Hebung von Handel und Schiffahrt, der Landwirthschaft, Industrie, allenfalls der Wissenschaft, wenigstens soweit sie der Förderung von Erwerbsquellen dient, sei alle Sorgfalt zu verwenden; wo dann noch Zeit, Kraft und Geld übrig bleibe, mögen sich Kunst, Literatur und speculative Wissenschaft melden.

Die Auffassung ist ein verhängnissvoller Irrthum, und wer ihn vertheidigt, der Verfechter eines gefährlichen Materialismus, er mag noch so laut von der Kunst die Verfolgung der höchsten Ideale verlangen. Was versteht man denn unter »Kunst« überhaupt? Die Kunst ist nichts anderes, als die Gesammtheit der Arbeiten, die von den Künstlern hervorgebracht sind und hervorgebracht werden, das Resultat der potenzirtesten Thätigkeit des menschlichen Genius. In den grossen Werken gottbegnadeter Künstler ringt sich, sei es als Vorahnung einer im

Keime befindlichen Entwickelung, sei es als reife Frucht entfalteter Ideen, gleichsam wie im Extract das Bild des geistigen Lebens einer Nation, einer Zeitepoche an das Licht. Die Kunstwerke sind der Schatz eines Volkes: sie sind der Niederschlag seiner Kultur; sie sind eines der wichtigsten geistigen Bänder der nationalen Zusammengehörigkeit, sie sind ein unschätzbares Kapital, mit dem die Nation zur Förderung nicht nur ihres geistigen, sondern auch materiellen Wohles fortzuwuchern hat. Kann da die Kunst ein Luxus genannt werden?

Die Kunst ist, wie ein jedes Kulturelement, Selbstzweck; Selbstzweck in dem Sinne, dass nicht der Mensch vom Standpunkte seiner engen Begriffe aus sie seinen Zwecken, seinem Willen dienstbar machen darf. Wir können nicht sagen, »ich verlange von der Kunst«, »die Kunst soll«. Wer verlangt von der Sonne, dass sie stets milde scheine und nicht blende, nicht versenge, nicht die Saaten verdorre? Die Kunst »soll« überhaupt nicht, sie ist, und so schon besitzt sie alle die Eigenschaften, die wir an ihr verehren, wenn auch diese Eigenschaften nicht immer allen erkennbar sind. Nur der ohne äussere Schranken und Grenzen waltende, allein sich selbst verantwortliche Genius des Künstlers kann sich frei entfalten, die höchsten Gipfel der Schaffenskraft erklimmen und damit seiner Zeit ein Denkmal setzen, aus dem künftige Generationen das erkennen können, was ihr geistiges Leben ausgemacht hat.

Wer trotzdem das Gedeihen des Kunstlebens als einen Luxus, als etwas Nebensächliches ansieht, den kann man einem Menschen vergleichen, dem es genügt, sich zu nähren, zu kleiden und Obdach zu schaffen, dem aber seine geistige Entwickelung als etwas Ueberflüssiges erscheint. »Leben« kann er ja auch so.

Wie aber beim Einzelindividuum die Ausbildung des Geistes die rein materielle Lage des Körpers fördert, so wirkt auch die Kunst im Leben der Völker. Eine Kunstblüthe schafft reichen wirthschaftlichen Segen.

So ist die Kunstentwicklung mit nichten eine Frage zweiten Ranges, und jeder, der einen Stein am Wege aufhebt, um hüben oder drüben thätig am entbrannten Kampfe theilzunehmen, der schärfe vorher sein Gewissen und mache sich klar, um welch hohe Güter es sich handelt.

Wir haben zunächst zu versuchen, uns von dem jetzigen Stand der geistigen Bewegung in unserer Vaterstadt, speciell soweit die Kunst in Frage kommt, ein Bild zu machen.

Nach seiner Grösse und Lage ist Hamburg berufen, eine führende Rolle auf allen Gebieten deutscher Kulturentwickelung zu übernehmen. Ein bedeutender Wohlstand begründet für einen grossen Theil seiner Bevölkerung nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Pflicht, über das Durchschnittsmass hinaus unterrichtet zu sein. Die Stadt ist rings umgeben von blühenden Provinzen und Staaten, als deren natürliches Herz sie erscheint. Dieses Berufes ist sich Hamburg in vergangener Zeit stets bewusst gewesen; man braucht nur auf die Nachblüthe deutscher Malerei um 1700 und auf die Bedeutung zu verweisen, die Hamburg im vergangenen Jahrhundert für die litterarische Bewegung gehabt hat. Ph. O. Runge's Wirken, Speckter's und Oldach's Thätigkeit und die Künstlervereinigung der Kauffmann, Gensler, Milde sind bekannt. Gegen die Mitte des Jahrhunderts aber tritt ein Verfall, ein Erlahmen des geistigen und künstlerischen Interesses ein; das hatte die beklagenswerthe Folge, dass die Fäden jener Entwickelung zerrissen. Der Grund jenes Verfalls ist ein natürlicher. Er liegt, in den wesentlichen Ursachen, auf

wirthschaftlichem Gebiete. Um es bei dem Aufschwung, den der Handel durch die Anwendung von Dampf und Elektrizität nahm, auch nur einigermassen mit der Konkurrenz des reicheren Auslandes aufnehmen zu können, bedurfte es einer Anspannung aller Kräfte, und da blieben weder Zeit noch Mittel für andere Interessen übrig.

Diese Verhältnisse haben sich jetzt geändert. Heutzutage erfreut sich kaum eine andere grosse Stadt so günstiger Bedingungen für Entfaltung von Kulturkräften wie Hamburg. Seine Entwickelung ist nicht durch schematische Organisation eines grossen Staatswesens, in das die Eigenart der Grossstadt sich schwer einfügen lässt, gehemmt; und doch steht hinter ihr, zum Schutz grosser Unternehmungen seiner Bewohner, die gewaltige politische Macht des deutschen Reiches, ohne dass Hamburg zu den Kosten für die Erhaltung dieser Macht im Verhältniss zu seinem Wohlstande beizusteuern hätte. Aus dieser glücklichen Lage ergiebt sich die Pflicht, sie nutzbar zu machen, und wenn unsere Bevölkerung diese Pflicht nicht erkennen und nicht erfüllen wollte, so würden die kommenden Generationen auf das schwerste zu leiden haben. Die Bedeutung Hamburgs würde einen Stoss erleiden, von dem es sich nur schwer würde erholen können.

Wem von der Natur ein gewisser Spürsinn für künftige geistige Strömungen gegeben ist, wird das Herannahen einer Epoche wittern, die eine Reaction bringen wird gegen die jetzt herrschende Art der Schätzung von

Genusswerthen; gegen das, was man im gewöhnlichen Leben Materialismus zu nennen pflegt. In jener Zeit werden nicht sowohl kostspielige Vergnügungen, als vielmehr die Freuden geistigen Genusses den werthvollen Lebensinhalt bedingen, und diese Freuden werden immer mehr auch den Unbemittelten zugänglich gemacht werden. Jetzt ist es noch ein leiser, kaum wahrnehmbarer Hauch, der nur die Kronen der höchsten Bäume streift; aber er wird zu einem Sturmwinde anschwellen und die schwüle Luft hinwegfegen, die sich im Walde zwischen den Stämmen am Erdboden gelagert hat. Wehe dann einem Volke, dessen Holz morsch ist!

Mit stolzer Freude sehen wir, dass der niedersächsische und der friesische Volksstamm, die sich in unseren Gegenden die Hände reichen, urwüchsige Kraft genug besitzen, um ihre Aufgabe zu erfüllen.

Seit 20 bis 30 Jahren hat sich überall in der Welt der Kunst eine unaufhaltsame Bewegung bemächtigt, die Fesseln der Tradition zu sprengen und neue Bahnen zu wandeln. »Luft und Licht und bewegendes Leben« hatte unser Ph. O. Runge vor 90 Jahren als Panier der Kunstentwickelung unseres Jahrhunderts vorher verkündigt, und die Weissagung hat sich erfüllt.

Die Vaterstadt des Propheten freilich hat lange Zeit seitab gestanden und diese Bestrebungen nicht gewürdigt. Doch ist auch bei uns von berufener Hand der Same gestreut, und wir sehen eine Schaar junger Kräfte thätig, die dem Hamburger Namen Ehre machen. Ihr Wirken steht in lebendigem Kontakt mit der Aussenwelt, aber es hat sich unabhängig und selbständig erhalten. Es ist aus unserm Boden erwachsen, zeigt die Eigenthümlichkeit unserer Heimat, und atmet die Luft, den Charakter unserer täglichen Umgebung. Die Art des Schaffens enthält die Gewähr des Erfolges, mit emsiger, ernster, ausdauernder Arbeit, mit Liebe und tiefem Verständniss versenken sich die jungen Künstler in das Wesen der Natur und aller Erscheinungen der Heimath, analysiren Licht und Luft, gehen dem Spiel der Reflexe nach, suchen sich über die Elemente der Farbenwirkungen klar zu werden und verlieren nie dabei das grosse Ziel aus dem Auge, hamburgische Kunst zu schaffen. Sie sind naiv und ehrlich, sie wollen sich nicht aufdrängen, und wenn sie uns Bilder vorführen, die uns durch ungewohnte Kontraste wundersam berühren, so haben sie nicht nach Effekten gesucht, sondern die Empfindungen ihres sensiblen Künstlerauges wiedergeben wollen. Wie dem aber auch sei, ob uns ihre Werke zur Zeit gefallen oder nicht, das eine steht fest und muss sich einem jedem, der sich einen unbefangenen Blick für eine Unterscheidung gesunder und ungesunder Entwicklung bewahrt hat, offenbaren: dass wir es hier mit einem lebenskräftigen urwüchsigen Kulturelemente zu thun haben. Das beweist auch die innere, geniale Vielseitigkeit der Künstler; auf allen Gebieten der Technik machen sie ihre Experimente und ihre Versuche entbehren niemals des Reizes der Originalität.

Es ist, als wenn wir zur Frühlingszeit in einen wohlbestellten Garten hinausblicken. Auf allen Seiten treibt es und keimt es; wir sehen keine kränklichen, blassen, getriebenen Schösslinge exotischer Pflanzen, sondern saftstrotzende junge Stauden, deren Art dem Klima und Boden entspricht. Und wem die oft wunderlich gestalteten Formen solcher Triebe nicht zusagen, der möge bedenken, dass man weder einem Keime noch den Wurzelblättern eines Gewächses die künftige Gestaltung ansehen kann; dass schon mancher im Schatten eines Baumes erquickt geruht

hat, über dessen Wachsthum er anfänglich verächtlich hinwegsah.

Ein Frühlingsgarten in unsern Breiten ist stets von Nachtfrösten bedroht, und in solcher kritischen Zeit befinden wir uns jetzt. Pankratius, Servatius und Mamertus haben sich zusammengethan und wollen die junge Saat mit eisigem Hauche anblasen.

Wir wollen versuchen, auch diese Bewegung zu analysiren.

Die Ansicht, dass eine Kulturentwicklung am besten und richtigsten von der Zeitepoche begriffen werde, innerhalb deren sie sich vollzieht, ist eine irrige. Die schöpferischen Geister und ihre Jünger eilen der grossen Menge mit zu weiten Schritten voraus, als dass diese ihnen folgen könnte, und so pflegt eine Errungenschaft geistiger Arbeit, eine neue grosse Idee, erst nach Generationen ein Gemeingut der Masse selbst der Gebildeten zu werden. Diese Erfahrung bestätigt sich mehr als zu anderen Zeiten in unserem Jahrhundert, und das hat seine natürlichen Gründe. Das Revolutionszeitalter huldigte der Naturrechtslehre, dem Rationalismus; es wollte alles Gewordene, staatliche Institutionen, wirthschaftliche Verhältnisse, die Aufgaben der Kultur, aus ihrem vernünftigen Wesen heraus, gewissermassen abstract, erklären, ohne den hinter ihnen liegenden Process des Werdens zu berücksichtigen. In unserem Jahrhundert, das davon den Namen des historischen erhalten hat, trat die Reaction ein. Man erkannte, dass die jeweiligen Zustände nur als Consequenzen ihrer geschichtlichen Entwickelung zu verstehen seien, und wandte sich auf allen Gebieten der historischen Forschung zu. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Vergangenheit erweckte das Interesse für dieselbe, das Interesse ward zur Liebe, und diese zur Vorliebe. Es kam hinzu, dass in den auf die Freiheitskriege folgenden Jahrzehnten, vor allem in Deutschland, die Gegenwart unerquicklich, nüchtern, hoffnungsarm erschien. Die rastlos schaffenden Kräfte des deutschen Volkes waren bei Arbeiten thätig, die dem Auge des weitaus grössten Theiles der Nation verborgen blieben. So wandte sich die ideale Schwärmerei den guten alten Zeiten zu, und auch als die Schwärmerei verflogen war, hielten die unbestreitbar vorhandenen reichen Schätze der früheren Jahrhunderte den Sinn gefangen. Vor allem in Dingen der Kunst. Daher kommt es, dass noch jetzt die meisten Gebildeten — und in der Jugend werden wir es alle durchgemacht haben — die »wahre grosse Kunst« mit den Meistern des Cinquecento für abgeschlossen ansehen und es für die Aufgabe unserer Zeit halten, nur möglichst nicht auf eine ähnliche, sondern auf ganz dieselbe Höhe wieder hinaufzuklettern. Dabei ging der Sinn für das Gegenwärtige, für das um uns her sich regende neue Leben verloren; es war, als wenn wir rückwärts gewandt, einem weitentfernten gastlichen Hause, das wir verlassen hatten, zuwinkend, unseren Weg fortsetzten.

Wir lernten mit den Augen einer anderen Welt sehen, unterwarfen uns einem Schönheitsideal früherer Tage und würdigten das Neue nur nach dem Massstabe des Alten. Wir fielen in den Fehler des Schematismus zurück, glaubten an ewig sich gleich bleibende, der Weiterbildung entrückte Gesetze von Schönheit und abstrahirten diese Gesetze aus dem, was die Vorfahren vor mehreren hundert Jahren geschaffen hatten. Dass damit ein Fortschritt nicht vereinbar sei, wurde allgemein verkannt. So erklärt sich das Sich-Nicht-Verstehen zwischen den Künstlern und dem Publikum. Jene haben in heissem Ringen — das ist eben die Kunstentwicklung neuerer Zeit — den lähmenden Bann jener Tradition

gebrochen, sich auf die eigene Kraft besonnen, und schreiten rüstig auf dem neu gewonnenen Boden vorwärts; das Publikum, der Bewegung in der scharfen Luft des schaffenden Lebens auf diesem Gebiete entwöhnt, wähnt, dass sie auf Irrwegen wandelten. Wer die Kluft überbrücken will, der rathe nicht den Künstlern umzukehren, sondern dem Publikum, gehen zu lernen.

Aber das Publikum will nicht von den Künstlern lernen; dazu ist es zu vornehm, es will kritisiren. Indess, wie wenig vornehm ist doch im Grunde diese Kritik! Die allgemeine Urtheilssucht ist auch eine Folge unserer jetzigen Kulturzustände. Noch im Anfange des Jahrhunderts, zu den Zeiten der Goethe und Humboldt, war die Kultur aristokratisch. Sie war auf enge Kreise beschränkt, aber intensiv um so stärker. Dann kam die Zeit, wo sich neue Volksschichten mit gewaltiger Kraft hervordrängten und nicht nur nach Besserung ihrer materiellen Lage, sondern auch nach Theilnahme an den geistigen Gütern der Nation schrieen. So wurde auch die Bildung demokratisirt und damit — wir dürfen das als einen Uebergang betrachten — verflachte sie sich. Die grosse Menge, die einer zunächst doch nur sehr mangelhaften Kultur theilhaftig wurde, überhob sich, wollte bei allen Fragen mitreden und weigerte sich, die Autorität berufener Kenner der Dinge anzuerkennen. Wie es immer zu gehen pflegt, die am wenigsten zu lobenden Eigenschaften eines sich zur Bedeutung emporringenden Elements fanden am ehesten Nachahmung und Verbreitung: die Gewohnheit, alle Dinge ohne eingehendes Studium zu beurtheilen und zu verurtheilen, fand schnell Eingang auch in den Kreisen der Gebildeten, und so sehen wir überall das eigenthümliche Schauspiel, dass die Laien sich eine entscheidende Kritik über die Sachverständigen anmassen. So ist es auch mit dem Ketzergericht über die sogenannte neue Kunstrichtung.

Wir sind weit entfernt, über die Theilnehmer der Bewegung zu spotten. Wer in ernsthafter wohlmeinender Weise vermeintliche Schäden zu bessern bestrebt ist, dem wird man Achtung nicht versagen können. Aber etwas anderes ist es, ob wir sie als competente Urtheiler anerkennen. Hier gilt es, unter schaffenden, noch nicht fertigen Kräften die Spreu vom Weizen zu sondern, die Geister zu unterscheiden, und das vermag nur der, dem ein heiliges Feuer der Begeisterung, nicht nur für Kunst, sondern auch für die werdenden Kulturmächte überhaupt in der Brust lodert; der dem Genius das, was er bildet, nachzuempfinden sich gemüht hat, der zunächst vor dem Gewordenen sich auf die Kniee gezwungen fühlt, um zu lernen und zu verstehen. Das Eis schmilzt nicht von dem ersten Sonnenstrahl.

Schon der Name des »markirten» Feindes beweist, wie wenig das Wesen dieser neuen Lebenskräfte erkannt wird »die neue oder die moderne Richtung.» Wir wissen nichts von einer Richtung, von einer Strömung, die mit einer anderen Richtung im Kampfe läge; wir wissen nur von dem einen Strome der lebendigen Entwickelung. Wo freilich das Errungene in den Händen eines Nachtreters, die es ja zu allen Zeiten gegeben hat, zu einer Manier, zu etwas nur mechanisch Erlerntem werden sollte, da wissen wir uns eins mit jedem, der das als Afterkunst verspottet. Das ist es ja gerade, was wir verlangen: Die grossen schöpferischen, neue Werthe schaffenden Geister von der Dutzendwaare zu unterscheiden.

Wer es unternehmen wollte, sich jenem grossen, bereits unwiderstehlich gewordenen Strome entgegenzustellen, würde zerschellen.

Doch wäre es falsch, daraus zu folgern, dass die in Scene gesetzte Bewegung unserem jungen Kunstleben in Hamburg nicht gefährlich werden könnte. Wird das Interesse weiter Schichten des Publikums und damit die Kauflust der Kunstproduction ferngehalten, so wird die Noth des Lebens die jungen Künstler zwingen, ihren Wanderstab weiter zu setzen und ihr Glück anderswo zu versuchen. Das würde für sie selbst, die ja in ihrem und unserm Heimathboden wurzeln, eine schwere Krisis werden; den grössten Schaden aber würden die Zurückbleibenden erleiden.

Die Leiter der Bewegung rühmen sich in hunderten von Zuschriften Beweise der Zustimmung von allen Seiten zu erhalten; möchten sie den wahren Werth solcher Erklärungen zu würdigen wissen und sich gegenwärtig halten, wie die Vernichtung junger Keime von der Nachwelt beurtheilt werden wird.

GUSTAV SCHIEFLER

DIE GLITZA-BLÄTTER

Im Jahre 1894 verlor die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde durch den Tod des Hauptpastors Glitza einen ihrer Mitbegründer. Dem ehrenden Andenken des Verstorbenen, und der Bedeutung der von ihm zusammen gebrachten Gemäldesammlung glaubte es die Gesellschaft schuldig zu sein, diese Sammlung, welche in den Wohnräumen des Besitzers niemals als Ganzes hatte Aufstellung finden können, dem Publikum durch eine Ausstellung zugänglich zu machen. Die nachgebliebene Familie des Verewigten ertheilte in bereitwilligster Weise ihre Erlaubniss zu dem Plane, und nachdem die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle die Räume des Parterregeschosses theilweise zur Verfügung gestellt hatte, konnte im Herbst 1896 die Ausstellung eröffnet werden.

Die Erben des Besitzers hatten in uneigennützigem Entgegenkommen gestattet, dass ein Eintrittsgeld erhoben werde, und der Ertrag desselben, ebenso wie die Einnahmen aus dem Verkauf der Kataloge, der Gesellschaft zur Förderung der von ihr angestrebten Zwecke zufliessen. Wir benutzen mit Freuden die Gelegenheit, an dieser Stelle von neuem und zwar öffentlich den Eigenthümern der Sammlung für das dadurch bewiesene Wohlwollen unseren Dank abzustatten.

Die Gesellschaft ist dadurch in den Besitz eines kleinen Kapitals gekommen, und es ist beschlossen worden, diesen Betrag zur Herausgabe von Kunstdrucken junger Hamburgischer Künstler zu verwenden. Man geht dabei von der Erwägung aus, dass das Vorhandensein von Kupferstichsammlungem im Privatbesitz einen nicht zu unterschätzenden erziehlichen Nutzen hat, und wünscht die Neigung zum Sammeln von Kunstdrucken im Publikum zu wecken und zu verbreiten.

Die Gesellschaft wird von den Künstlern Druckplatten und -Steine erwerben, dieselben entweder von den Künstlern selbst oder von sachverständigen Druckern drucken lassen, und zu einem möglichst billigen Preise in erster Linie den Mitgliedern, dann aber auch dem Hamburgischen Publikum zur Verfügung stellen. Die Auflage wird regelmässig eine beschränkte bleiben müssen, da die Platten nur eine verhältnissmässig geringe Zahl guter

Abdrücke geben. Der Verkaufserlös soll zum Ankauf neuer Platten dienen, und so hofft die Gesellschaft, einem weiteren Kreise von Liebhabern die Möglichkeit und Gelegenheit zu geben, eine Sammlung guter Blätter anzulegen. Dadurch wird das Interesse für das Sammeln und die Freude daran neue Nahrung finden.

In nächster Zeit werden erscheinen:

von ILLIES:

Mondaufgang beim Falkenberg (Neugraben)

Kornfeld in Abendbeleuchtung

Zinkätzungen in farbigen Druck

Hamburger Strasse (Jacobikirchhof) im Schnee

Radirung mit der kalten Nadel

von EITNER:

Lesende Dame

Radirung mit der kalten Nadel

von WOHLERS:

Hühnerhof

Radirung

von VON EHREN:

Enten auf dem Dorfteich

Zinkätzung in farbigen Druck

Die Gesellschaft glaubt das Andenken ihres verstorbenen Mitgliedes nicht besser ehren zu können, als indem sie seinen Namen mit allen den Blättern verbindet, deren Publizirung auf den Ertrag jener Ausstellung zurückzuführen ist. Sie werden Glitza-Blätter genannt werden und einen sie als solche erkennbar machenden Aufdruck erhalten. Möge auf diese Weise das Sammlerinteresse des Verstorbenen die Nachlebenden zur Nacheiferung anspornen.

G. SCH.

DIE HAMBURGISCHE LIEBHABERBIBLIOTHEK

Wer ein Werk unternimmt, das ihm nützlich und nöthig scheint, pflegt sich in seinen Gedanken auszumalen, wie es einst aussehen und wie es wirken wird. Es ist ihm dabei, ehe er eine Hand angelegt hat, so vertraut geworden, dass die Ausführung ihm etwas ganz Selbstverständliches erscheint, und dass er davon spricht, wie von etwas schon Gegenwärtigem.

Aber denen, die seinen Gedankengang noch nicht mitgemacht haben, und denen das Werk nicht so leibhaftig vor Augen steht, pflegt es, wenn sie die Idee zuerst vernehmen, durchaus nicht so plausibel zu sein, möge es den Urhebern auch als die einfachste und selbstverständlichste Sache von der Welt vorkommen.

Alle die Fragen und Zweifel, die sie längst hinter sich haben, tauchen von Neuem auf und sind bei andern viel schwerer zu besiegen, denn es fehlt ihnen die starke Macht, die allen Widerstand überwindet: der Wille zu schaffen.

So geht es der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde mit der Hamburgischen Liebhaberbibliothek.

In den Kreisen der Kunstfreunde war man schnell mit dem Gedanken der Liebhaberbibliothek befreundet geworden. Man sagte sich, es sei vom Hamburgischen Standpunkt ein sehr wichtiges Unternehmen, das zugleich für die künstlerische Bildung reiche Früchte verspräche.

Was den Hamburgern fehlt, ist nicht die Fähigkeit der Initiative. Wie seit Jahrhunderten ist der Privatmann in Hamburg heute noch geneigt und im Stande, aus eigenem Entschluss auf neue Ziele zuzustreben, und so wenig wie in früheren Zeiten pflegt er auf das Vorgehen des Staates zu warten, wenn es gilt, neue Bedürfnisse zu befriedigen.

Wohl aber ist in Hamburg ein Element schwach entwickelt, dessen Vorhandensein allein den ruhigen, sichern Fortschritt verbürgt, das ist die Tradition. Jedes Geschlecht pflegte in Hamburg bisher in allen Dingen von vorn anzufangen. Erst die Gründung der stattlichen Reihe von Instituten, die der Kunst und der Wissenschaft dienen, hat in unserm Jahrhundert bei uns für viele Gebiete

die Möglichkeit einer Tradition geschaffen. Freilich umspannt ihr Ring noch lange nicht das ganze Gebiet des Kulturlebens.

Die Kraft der Tradition zu stärken, wurde die Gründung der Liebhaberbibliothek in erster Linie unternommen.

Man weiss in Hamburg im Ganzen zu wenig von der eigenen Vergangenheit. Nirgend ist das Andenken bedeutender Menschen und Thaten so unsicher wie in Hamburg. Bis vor kurzer Zeit erfuhr die heranwachsende Jugend in der Schule von der Hamburgischen Geschichte nur sehr wenig. Mit Staunen beobachtete der Hamburger beim Preussen, wie genau er über die Erscheinung, den Charakter und die Thaten seiner Herrscher unterrichtet war. Aus dem historischen Leben seiner Vaterstadt, das freilich nicht sowohl an die Thätigkeit einzelner Menschen als an die von Vielen geförderte Entwicklung von Zuständen gebunden erscheint, war dem Hamburger nicht viel mehr als hie und da ein Name, ein Ereigniss in vager Beleuchtung bekannt. Wie unsere politischen und socialen Verhältnisse geworden sind, das wussten nur die Wenigen, die sich aus irgend einem Grunde mit der Hamburgischen Geschichte eingehender beschäftigt hatten. Und doch stellt gerade die Verfassung unseres Staates, die mit der freiwilligen Betheiligung Vieler rechnet, an die Opferwilligkeit des Bürgers grosse Ansprüche.

* * *

Dass die Hamburger Familie der Liebhaberbibliothek eine freundliche Aufnahme bereiten würde, liess sich voraussehen.

Nachdem die Idee acceptirt ist, kommen nun vielerlei Bemerkungen über die Ausführung.

Warum erscheinen die Werke nicht im Buchhandel? Das pflegt die erste Frage zu sein.

Es hätte ja auch nahe genug gelegen, dass die Gesellschaft sich mit einer der Hamburgischen Firmen verbunden hätte. Aber dem stand sofort entgegen, dass die so überaus werthvollen Familienbücher für den Buchhandel nicht zur Verfügung gestanden hätten.

Dann lag es im Wesen der Idee, dass die Verbreitung der Bibliothek auf Hamburg beschränkt bliebe. An einen Verleger hätte diese Forderung nicht erhoben werden können.

Schwerlich auch wäre ein Verleger auf das Unternehmen eingegangen, schon wegen der hohen Spesen nicht, mit denen der Buchhandel zu rechnen hat. Es kam dann noch eins hinzu. Dass lebende Hamburgische Schriftsteller und Forscher ihre Werke oder ihre Kraft der guten Sache unentgeltlich widmen würden, so lange das Unternehmen nicht auf Gewinn angelegt war, stand zu hoffen (wie es sich auch in höchst erfreulichem Umfange bewährt hat). Aber von dem Moment, wo es sich um ein auf Gewinn angelegtes Unternehmen gehandelt hätte, wäre es nicht angängig gewesen, diese freiwillige Mitarbeiterschaft in Anspruch zu nehmen.

Ein Uebelstand bleibt es, dass die Liebhaberbibliothek nur in wenige Hände kommt.

Aber die Erfahrung hat bereits gezeigt, dass die Bände darum nicht weniger gelesen werden. Wer sie besitzt, hat Mühe, sie im Hause zu behalten.

Auch liesse sich wohl denken, dass im Laufe der Jahre, wenn das Bedürfniss sich zeigt, die wichtigsten Werke in geschmackvollen aber wohlfeilen Ausgaben für die weitere Verbreitung noch einmal aufgelegt werden.

* * *

Dass ein Verleger die äussere Ausstattung so vornehm hätte gestalten können, das wäre von vornherein ausgeschlossen gewesen. Darauf aber musste die Gesellschaft aus anderen Gründen hohes Gewicht legen: Im Interesse des Buchgewerbes (Buchdruckerei und Buchbinderei) in Hamburg.

Die vielen Privatdrucke, die auf Hamburger Pressen hergestellt werden, pflegten bis in die letzten Jahre ganz ohne künstlerische Absicht gedruckt zu werden. Werke wie das von Oskar Tesdorpf herausgegebene Familienbuch bildeten eine seltene Ausnahme. Seitdem die Liebhaberbibliothek erscheint, haben die Privatdrucke in Papier und Lettern sich meistens dem neuaufgestellten Typus angeschlossen.

Bisher hat die Gesellschaft lediglich mit dem besten vorhandenen Letternmaterial gearbeitet. In Zukunft soll auch in Bezug auf die Wahl der Lettern eine grössere Mannigfaltigkeit angestrebt werden.

Die Buchornamentik beschränkte sich bisher auf die reiche Ausstattung des Jahrbuchs und des Katalogs. Doch sollen unter den nächsten Bänden schon einige von der Hand der Mitglieder der Gesellschaft eine reichere Buchausstattung erhalten. Als nächste Publikationen dieser Art sind die Gedichte von Hagedorn, ausgewählt und mit einer Einleitung versehen von Prof. Köster in Marburg, und das Familienbuch: Urgrosseltern Beets von Emma Dina Hertz geb. Beets ausersehen. Den Schmuck des letzteren Werks hat die Enkelin der Verfasserin, Frl. Mary Hertz, übernommen.

Im verflossenen Jahre sind zwei Bände erschienen: Berend Goos, Jugenderinnerungen, Band I und Alfred Lichtwerk, Studien, Band I.

Die Erinnerungen von Goos gehören zu unseren werthvollsten Familienbüchern. Sie sind ohne Hinblick auf einen weitern Leserkreis geschrieben in herzlicher Freude an allem was Kindheit und Jugend einem empfänglichen Gemüth bescheeren konnte. In dem scharfen Gedächtniss haben sich die Bilder der Dinge und Menschen mit erstaunlicher Klarheit bewahrt. Eine endlose Galerie von scharfgezeichneten Bildnissen Hamburgischer Charaktere ist uns in diesem Buche aufbewahrt, für deren Erhaltung wir dem Verfasser nicht dankbar genug sein können.

Die Herausgabe machte einige Schwierigkeiten. Einzelne Partien mussten wegen ihres intimen Charakters gestrichen werden, an manchen Stellen waren einzelne Wendungen auszumerzen, die als subjektive Urtheile über die Eltern noch Lebender vielleicht wehegethan hätten. Ein Nichteingeweihter hätte die Aufgabe nicht zu lösen vermocht. Da fand sich in Herrn Pastor Roosen, einem Mitglied der Familie, der Retter in der Noth. Die Gesellschaft spricht ihm an dieser Stelle noch einmal den herzlichsten Dank für seine selbstlose Mühewaltung aus.

Die »Studien« enthalten kurze Besprechungen über Fragen der Kunst, namentlich in ihren Beziehungen zur Volkswirthschaft.

Für das kommende Jahr wird ausser der Fortsetzung der begonnenen Werke eine Anzahl werthvoller Publikationen vorbereitet.

In Prof. Köster's Ausgabe von Hagedorn's Gedichten hofft die Gesellschaft die ersten Versuche ihrer Buchornamentik vorzulegen. Es sind viele Proben gemacht und verworfen, bis der geeignete Weg gefunden schien. Im Laufe des Sommers dürften die Vorbereitungen abgeschlossen sein.

Ob die Ausgabe der ausgewählten Gedichte von Brockes, die die Gesellschaft Prof. Metz verdankt, noch in diesem Jahre möglich sein wird, steht dahin. Dem Wesen des Dichters entsprechend, soll ein reicher

Schmuck aus Motiven unserer Flora verwandt werden.

Urgrosseltern Beets von Emma Dina Hertz, geb. Beets, dürfte mit Illustrationen von Fräulein Mary Hertz, der Enkelin der Verfasserin, versehen, wohl noch im Laufe des Jahres erscheinen. Das köstliche Buch ist besonders wichtig wegen der Schilderung der Art und Weise, wie eine Hamburger Familie zur Franzosenzeit ihr Leben einzurichten hatte. Ueber die literarische Bedeutung des Buches bedarf es in Hamburg keines Wortes.

An neuen Zuwendungen seien hier besonders zwei hervorgehoben:

Das Familienbuch der Lorenz-Meyer von Otto Beneke. Es ist eins der am wenigsten bekannten Werke dieses feinsinnigen Hamburgischen Schriftstellers und enthält eine Fülle kulturhistorischen Materials, worunter namentlich die höchst anziehenden Mittheilungen aus der kaufmännischen Korrespondenz des achtzehnten Jahrhunderts genannt werden mögen. Die Gesellschaft ist Herrn Arnold Otto Meyer zu ganz besonderem Dank für die Erlaubniss des Abdruckes verpflichtet.

»London und Paris 1851« von Baron von Merck hat für Hamburg sehr hohen Werth. Das Buch schildert mit ganz ungewöhnlicher Verve und Anschaulichkeit die Eindrücke, die ein weltmännisch gebildeter Deutscher und Hamburger zur Zeit der ersten Londoner Weltausstellung von den beiden grossen Stadtkulturen empfing. Dann wird es unserm Geschlecht das Bild des geistreichen Mannes nahe bringen, von dem die jüngere Generation nur von Hörensagen weiss. Es giebt überhaupt wenige Bücher, die so körperlich gegenwärtig die Vorstellung vom Wesen ihres Urhebers erwecken. Der Sohn des Verfassers, Herr Baron von Merck, hat den Abdruck in liebenswürdigstem Entgegenkommen gestattet.

Andere Publikationen sind in Aussicht genommen.

Da im Publikum über die Urheber und Herausgeber der Liebhaberbibliothek mancherlei unrichtige Vorstellungen herrschen, so hat die Gesellschaft beschlossen, dass die Namen der Herausgeber auf dem Generaltitel genannt werden sollen.

LIEBHABERBUCHBINDER

Auch in Deutschland kommt es nicht selten vor, dass ein Bücherliebhaber seine Einbände selber herstellt.

Aber, soweit mir bekannt, geht die Leistung kaum jemals über das rein Technische hinaus.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde hofft, dass ihre Liebhaberbibliothek die Anregung zu einer künstlerischen Ausgestaltung des Liebhaberbucheinbandes bieten wird.

Unsere Buchbinder sind an der Hand der Nachahmung alter Vorbilder zu erheblicher Leistungsfähigkeit erzogen. Es werden auch wohl hie und da — aber viel zu selten — Versuche gemacht, neue Formen zu schaffen. Aber die Bewegung macht nur geringe Fortschritte. Denn einmal giebt es nur wenige Bücherliebhaber, die nicht mit der Nachahmung des Alten vollständig zufrieden wären und durch neue Aufgaben vom Buchbinder neue Leistungen verlangten, und dann ist auch der deutsche Buchbinder im Ganzen noch wenig darauf eingerichtet, diesen Anforderungen zu entsprechen. Er hat wohl in den meisten Fällen zu viel mit der Existenz zu kämpfen, um Ansprüche an besondere Leistungen, die doch kaum ihrem Werthe nach gelohnt zu werden pflegen, nicht als unbequem zu empfinden. Klagen der Besteller über mangelndes Entgegenkommen sind dann die unausbleibliche Folge.

Für sich selber Versuche zu machen, pflegt der deutsche Buchbinder nur selten erzogen zu sein, und auch hier legt ihm bei dem mangelhaften Verständniss des Publikums sein engeres Interesse feste Schranken auf.

Auch von den kunstgewerblichen Zeichnern ist nicht viel zu erwarten. In welchen Ideenkreisen sich ihre Erfindungsgabe bewegt, lässt sich durch einen Blick in ihr Adressbuch feststellen.

Somit dürfen wir es wohl aussprechen, dass eine neue Epoche für unsern Bucheinband erst anheben kann, wenn der Buchbinder und der kunstgewerbliche Zeichner durch den Liebhaber ergänzt werden, der selber das Handwerk gelernt hat und ausübt.

Die Erlernung der Technik ist für den mit einiger Handgeschicklichkeit Begabten keine Hexerei. Wenn der Handfertigkeitsunterricht

die wünschenswerthe Verbreitung findet, wird das in einem Jahrzehnt herangewachsene Geschlecht sich ohnehin vielfältig im Besitz der technischen Grundlagen befinden. Die Hamburgische Liebhaberbibliothek giebt ihnen reichlich Material zu künstlerischen Versuchen an die Hand.

Dieser Liebhaberbuchbinder wird in vielfach günstigerer Lage sein als der Mann im Beruf. Er kann Alles studiren, was in alter und neuer Zeit Gutes hervorgebracht worden ist. Er kann Experimente über Experimente machen, die dem Berufsbuchbinder unmöglich sind, und als Mitarbeiter stehen ihm Künstler und Zeichner genug zur Verfügung.

Doch sollte er sich als Zeichner eine gründliche Erziehung zu geben suchen.

Den ersten Uebergang zur Ausführung ganzer Bände bilden die Entwürfe für Filete, die von Hamburgischen Liebhabern — zuerst von Frau Dr. Engel-Reimers — gezeichnet wurden. Bei einem Quartbande auf der letzten Ausstellung hatte sie dem Buchbinder Filete zur Vertügung gestellt, deren Motive von den Blumen und Blättern der Vogelmiere stammten, und der Buchbinder hatte damit einen höchst geschmackvollen Einband hergestellt.

Bei den Fileten wird wie bei der Buchornamentik am besten von den Formen unserer Flora ausgegangen. Schon durch Verwendung zweier Motive lässt sich eine überaus reiche Wirkung erzielen.

Noch haben wir kaum die ersten Anfänge zu constatiren. In wenigen Jahren dürfte die Pflege des Bucheinbandes die Bildung einer eigenen Unterabtheilung der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde erfordern.

A. L.

LIEBHABERHOLZSCHNITT

Immer wieder werden die Mitglieder unserer Gesellschaft gefragt: »weshalb plagt ihr euch mit dem Holzschnitt? Es giebt so viele bequeme und billige Methoden der Vervielfältigung, dass ihr euch die Last und Mühe sparen solltet. Ihr könntet noch schneller voran kommen mit eurer Liebhaberbibliothek, mit eurem Jahrbuch, wenn ihr euch einer mechanischen Vervielfältigung bedienen wolltet, und ihr wäret viel freier in der Wahl der Darstellungsmittel. Jetzt müsst ihr euch beständig fragen, kann der Liebhaberholzschnitt ausführen, was ich zeichne, und ihr müsst ängstlich auf jedes Detail achten. Seid doch nicht so thöricht altmodisch«.

Das Alles scheint ganz richtig. Aber nur für den, der nicht genau zugesehen hat.

Es kommt für die Gesellschaft der Kunstfreunde nicht darauf an, dass schnell, leicht, billig und viel gearbeitet wird. Der Liebhaber hat die Musse und den Willen, sich zu vertiefen.

Und gerade ihm ist es ein heilsamer Zwang, dass er sich auf die wenigen Ausdrucksmittel der Linie und des Fleckes zu beschränken hat, denn diese Formen genügen, um das Wesentliche der Erscheinungen, die er verwenden kann, wiederzugeben. Diese Beschränkung giebt den Arbeiten des ganzen Kreises trotz aller individueller Verschiedenheit eine gemeinsame Haltung, die der Gesammtwirkung des von ihnen illustrirten Werkes zu gute kommt.

Dann bietet der Holzschnitt die einzige Gewähr, dass die Einheit des typographischen Charakters dem Buche wiedergewonnen wird.

Die Seite Letterndruck setzt sich aus festen und starken, wenn auch kleinen Einzelformen zusammen.

Mit diesen vertragen sich die zarten Linien des Kupferstichs und der Radirung nicht gut, die Töne und Tönchen des modernen Holzschnittes (Tonschnitts) und der ihm nahe stehenden mechanischen Vervielfältigungen der Tuschzeichnung und der Photographie noch weniger.

Nur der kräftige Holzschnitt, der sich auf seine ursprünglichen Mittel beschränkt, kommt neben der starken Wirkung des Letternsatzes auf.

Vor Allem aber nöthigt der Holzschnitt zu einer grossen Strenge und Selbstzucht. Was nicht bei aller Einfachheit sorgfältig durchgebildet ist, fällt in der Wiedergabe durch den Holzschnitt roh und barbarisch aus. Vertiefung des Gefühls für Form und Bewegung lässt sich nur auf diesem Wege erreichen. Die Skizze hat ihren Reiz, aber es muss die der Meisterhand sein. Der Dilettant kann den höchsten Grad nur erreichen, wenn er mit entwickeltem Gefühl der Erscheinung bis in ihre zartesten Umrisse folgt. Delicatesse, das muss bei der Buchausstattung sein Ziel sein. Wenn er eine Pflanze zeichnet, so muss die Beobachtung der Blatt- und Stengelansätze, der Schwellung des Fruchtknotens, der Umrissbewegung von Kelch und Blumenblatt auch dem Auge des Forschers genug thun. Erst wenn dies sichere Können da ist, kommen andere Eigenschaften in Betracht.

Zu dieser strengen Selbstzucht führt der Liebhaberholzschnitt immer wieder zurück, und deshalb sind die Mitglieder unserer Gesellschaft nicht gesonnen, ihn mit bequemeren und billigeren Reproductionsmitteln zu vertauschen.

Mit Genugthuung dürfen wir constatiren, dass im letzten Jahre neue Kräfte sich dieser Technik zugewandt haben. Wir wollen es den Damen, die die Ueberwindung der ersten Schwierigkeiten und Vorurtheile durchgesetzt haben, nicht vergessen.

Die rasche Entwicklung der Kräfte in den ersten drei Jahren praktischer Versuche giebt uns die Hoffnung auf künftige Leistungen, die weit hinausgehen über das, was anfangs erreichbar schien.

In diesem Jahre hat sich das landschaftliche Element bereits in festeren Umrissen entwickelt und auch durch Figürliches ist der ursprünglich auf die Pflanze beschränkte Stoffkreis erweitert.

Mit den Erfolgen ist der Muth gewachsen. Für das kommende Jahr wird die systematische Benutzung unserer Flora geplant, die schon im ersten Programm angedeutet wurde.

A. L.

HAUS UND HEIMATH

I. BEISCHLAG, VERANDA, BALKON, ERKER
II. DAS HAMBURGER HAUS

Unsere Mitglieder haben sich entschlossen, systematisch an die Aufnahme Hamburgischer Alterthümer zu gehen. Die unter dem Titel »Haus und Heimath« zusammengestellten Betrachtungen sollen als Einleitung dienen. Näheres über den Plan findet sich in der Einleitung des Katalogs von 1897.

Dasselbe Bedürfniss nach freier Luft, nach Aufenthalt im Freien zeitigt zu verschiedenen Epochen und in den verschiedenen Klimaten die mannigfaltigsten Bauformen, die aber doch im Grunde identisch sind. Beischlag, Veranda und Balkon gehören in diese Reihe.

Wie der deutsche Name sagt, ist der Beischlag einheimisches Gewächs. Er gehört in den norddeutschen Städten schon gegen Ausgang des Mittelalters zu den üblichen Anlagen, hat in der Architektur des fünfzehnten Jahrhunderts seine monumentale Ausbildung erfahren und wurde noch im Rococo mit Vorliebe umgebildet. Erst unser Jahrhundert hat ihn fallen lassen. Dafür sind unterdess aus der Fremde der Balkon — im siebzehnten Jahrhundert aus Frankreich und Italien — und die Veranda — im neunzehnten aus den überseeischen Ländern — eingewandert.

DER BEISCHLAG

Wir haben noch keine Monographie des Beischlags. Und wenn es sich auch um eine Anlage handelt, die so gut wie ausgestorben ist, und von der man kaum annehmen darf, dass sie so bald wieder aufgenommen wird, wäre es doch für die Anschauung des Strassenbaus und Strassenbildes der norddeutschen Städte bis ins achtzehnte Jahrhundert von Wichtigkeit, wenn überall die Reste und Spuren zusammengestellt würden, dass man einmal das ganze Thatsachenmaterial überblicken könnte.

Schon Günther Gensler wies darauf hin, dass der Beischlag ein Erzeugniss der norddeutschen Architektur sei. Hier dient im Erdgeschoss der meist aufgetreppte Eingang den Fussgängern, während weiter südlich Fussgänger und Wagen durch die grosse

Einfahrt ins Haus gelangen, wodurch die Ausbildung eines Beischlags unmöglich wird.

Die monumentale Entwicklung hat der Beischlag bekanntlich in Danzig erfahren, wo er in Form einer Terrasse an schönen Sommerabenden der ganzen Familie zum Aufenthalt diente. Bei uns und in den Nachbarstädten handelt es sich meist nur um eine Sitzgelegenheit vor der Thür.

Vom Ende des sechzehnten Jahrhunderts ist der Beischlag in der Architektur des vornehmeren Privathauses bei uns verkümmert, da die Wohlhabenden schon früh im Jahr »auf den Garten« zogen. In den Quartieren der weniger Wohlhabenden war er dagegen bis in unser Jahrhundert üblich und stellenweise sogar balkonartig erweitert. So an den Butenkajen, von denen wir Fräulein Ebba Tesdorpf eine werthvolle, im Hamburger Heft des Pan 1897 veröffentlichte Aufnahme verdanken.

Aus meiner Jugend erinnere ich mich noch, dass an milden Sommertagen die alten Beischläge in der Hafengegend den Aufenthalt der Familie bildeten. Heute sind sie bei den Strassenregulirungen fast überall verschwunden, und wo ein einzelner noch übrig geblieben ist, wird er kaum noch soviel wie früher benutzt.

Ehemals gehörte der Beischlag zu den ganz volksthümlichen Formen unserer Architektur.

Im fünfzehnten Jahrhundert bildete er die hervorragendste Zier der Fassade und vertrat als Schmuckträger die Stelle des später in Anlehnung an südliche Baugedanken reicher ausgebildeten Portals. An Ort und Stelle erhaltene Beispiele sind sehr selten. In Hamburg giebt es keine mehr aus so alter Zeit.

In Lübeck stehen noch die beiden hohen Stelen vor dem Schifferhaus, aber die Bänke fehlen. Am Rathhausportal werden die beiden kostbaren Bronzetafeln bewundert, die wohl einstmals nicht die Rückwand des Sitzes bildeten, wie heute, sondern ebenfalls die Stirn der Bank schmückten und weit höher angebracht waren als heute, wo sie ganz versteckt stehen. Doch ist dies nur eine Vermuthung. Sie sind vielleicht die einzigen in diesem edlen Material. — Auch in Lüneburg finden sich an der ursprünglichen Stelle noch Beischlagpfosten des fünfzehnten Jahrhunderts erhalten.

Bei uns in Hamburg dürften heute die ältesten Beispiele vor den Häusern aus dem achtzehnten Jahrhundert stammen. Aber wir sind zu dem Schlusse berechtigt, dass die Beischläge dem Bild der Hamburger Strassen im fünfzehnten Jahrhundert den künstlerischen Charakter gaben. Ein glücklicher Zufall hat uns nicht nur eine gleichzeitige Abbildung sondern auch eine Reihe ganz hervorragender Bruchstücke erhalten.

Die Abbildung findet sich auf dem linken Flügel des Altars der Maler in der Jacobikirche. Wir sehen darauf dieselbe Anlage, die in einem einzelnen Beispiel noch bis zum Brande von 1842 erhalten geblieben ist. Die Treppenwangen bilden den Sitz und werden vorn von dem Paar hochragender Pfosten abgeschlossen, die am Kopfstück die Wappen tragen und darunter die Jahreszahl 1499. Weiter unten trägt jeder der Pfosten einen Ring, an der Erde ist jedem ein unregelmässiger Block als Prellstein vorgelegt. Im Hintergrunde lässt sich erkennen, dass auch andere Häuser ähnliche Beischläge hatten.

Aber diese Darstellung würde uns von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert vorhandenen Bildungen keine Vorstellung geben, wenn nicht ein glücklicher Zufall uns eine Anzahl von Originalen erhalten hätte.

KOPFSTÜCK EINES HAMBURGER BEISCHLAGPFOSTENS
von 1599
Nach dem Original gezeichnet von Fräulein E. Ferber

KOPFSTÜCK EINES HAMBURGER BEISCHLAGPFOSTENS

XVI. Jahrhundert

Nach dem Original gezeichnet von Fräulein E. Ferber

ALTER HAMBURGER BEISCHLAG

Reconstruction

Gezeichnet von Fräulein M. Kortmann

Der Steinmetzmeister Stiefvater hatte alle Reste von Beischlägen, die sich beim Abbruch von Haustreppen fanden, wo sie mit dem Gesicht nach unten als Stufen geendet hatten, sorgfältig aufbewahrt. Seine Wittwe hat sie sodann dem Museum für Hamburgische Geschichte geschenkt. Aus späteren Funden ist noch einiges hinzu gekommen, ein prächtiges Stück mit Figuren im Relief bewahrt das Museum für Kunst und Gewerbe auf.

Wir können an diesem Material die Entwickelung fast zwei Jahrhunderte lang verfolgen, und es lassen sich deutlich drei Typen unterscheiden.

Die älteste Form scheint eine oft über manneshohe stelenartige Steinplatte gewesen zu sein, deren oberes Ende ein rundes Kopfstück mit deutlich markirten Halseinschnitt bildete. Bei den einfacheren Formen enthielt dies Kopfstück ein Wappen. Zuweilen war auch die ganze Fläche geschmückt. In einem Falle mit einer einzigen grossen Figur, in einem andern mit getrennten Darstellungen, den Wappen auf dem Körper, einer Auferstehung Christi im Kopfstück.

Diese Form, die den Kopf der auf der Bank sitzenden beträchtlich überragte, wurde, vielleicht einer bequemeren Umschau wegen, durch eine kürzere und breitere ohne Kopfstück abgelöst, die im sechzechnten Jahrhundert sich der Anbringung von Renaissance-Architektur gefügiger zeigte, aber im fünfzehnten bereits vorkommt.

Ziemlich spät im sechzehnten Jahrhundert scheint dann ein dritter Typus ausgebildet zu sein in Gestalt eines dicken, vierseitigen Pfostens, der an den drei äusseren Seiten mit Renaissanceschnörkeln und kleinen figürlichen Reliefs bedeckt wurde, da für grössere Darstellungen kein Platz war.

Die schönste von allen Beischlagplatten ist zugleich wohl die älteste, die mit dem heiligen Georg im Museum für Hamburgische Geschichte. Früher galt sie als Grabstein, Günther Gensler hat sie zuerst als Theil eines Beischlages erkannt. Es ist ein sehr grosses Kunstwerk, eins der interessantesten aus der ganzen Epoche. Die Technik ist nicht eigentlich die eines Steinmetzen.

Schon auf den ersten Blick wird man an die Messingplatten auf den Kirchengräbern erinnert. Wie bei diesen handelt es sich um eine Zeichnung, deren Hintergrund flach ausgehoben ist. Man wird kaum fehl gehen, wenn man die Zeichnung als Werk eines Malers ansieht, denn dem Steinmetz sind ganz andere Ausdrucksmittel geläufig. Vielleicht lässt sich sogar der Maler nachweisen, von dem die Zeichnung stammt. Der Tracht nach gehört das Werk in die dreissiger Jahren des fünfzehnten Jahrhunderts. Damals schuf in Hamburg ein dem Namen nach unbekannter Meister eine Anzahl köstlicher Bilder. Das Schönste darunter ist unser Christus als Schmerzensmann, das Umfangreichste der Thomasaltar unserer ehemaligen Johannis-Kirche, jetzt im Museum zu Schwerin. Auf letzterem befinden sich Ritterfiguren, die in Waffen und Tracht an den hl. Georg unseres Beischlags erinnern. Die Vermuthung, dass die Werke von der Hand desselben Meisters stammen, habe ich schon vor einigen Jahren im Verein für Hamburgische Geschichte ausgesprochen.

Die Gestalt des heil. Georg imponirt durch die grossartige Bewegung, die dem verfügbaren Raume mit grösstem Geschick angepasst ist, und durch den eigenartigen Typus des Gesichts. Er ist kein jugendlicher Heiliger mit allgemeinen Idealzügen, sondern das Bildniss eines sehr martialischen Mannes mit grosser Nase und starkem Schnurrbart.

Welcher Heilige mag das Seitenstück gebildet haben? Und vor welchem Hause

HAMBURGISCHER MEISTER UM 1440. ST. GEORG

Beischlagpfosten

Nach dem Original gezeichnet von Fräulein M. Kortmann

mögen diese beiden Kolossalgestalten den Eingang bewacht haben? Wenn wir uns das grandiose Ensemble vergegenwärtigen, können wir die Frage nicht unterdrücken, ob die Strassen des modernen Hamburg irgendwo ein so gewaltiges Kunstwerk enthalten.

Die übrigen Platten aus dem fünfzehnten Jahrhundert sind nicht so bedeutend, aber es finden sich unter denen mit Reliefs noch einzelne Prachtstücke, so das mit dem Junker und der Jungfrau als Schildhalter im Museum für Hamburgische Geschichte, das mit den Heiligen im Museum für Kunst und Gewerbe.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert bewahrt das Museum für Hamburgische Geschichte eine ganze Reihe zierlicher, wappengeschmückter Stelen und einige Platten mit Reliefs auf, darunter eine mit der Anbetung der Hirten in sehr origineller Anordnung.

Eine sorgfältige Publikation dieser Reste wäre sehr zu wünschen.

Wenn sie uns auch Vorbilder nicht bieten, dürften sie uns doch in mehr als einer Beziehung anzuregen geeignet sein. Es ist schon ein Gewinn, wenn sie uns beschämen.

Das gute alte Worte Beischlag lebt vielleicht wieder auf, wenn wir es für die Terrasse am Hause anwenden.

DER BALKON

Das Klima hat in Hamburg nicht zur Erfindung oder Ausbildung des Balkons geführt. Es ist zu rauh, zu regnerisch und zu windig.

Bis ins siebzehnte Jahrhundert dürfte er sehr selten gewesen sein oder doch nur in Form einzelner gedeckter Holzlauben existirt haben, wie man sie an den Fleethen hie und da noch beobachten kann. Als nach dem Hinausrücken der Befestigung während des dreissigjährigen Krieges der untere Theil des Neuen Walls abgetragen wurde, zog mit der fremden Palastarchitektur, von der das Palais Görtz, das heutige Stadthaus, ein Beispiel giebt, auch der Balkon ein. Er blieb jedoch bis in die letzte Zeit mehr ein Ornament als ein Gegenstand des Gebrauchs, fast niemals sieht man ihn in Benutzung, wo er im ersten Stock des Einzelhauses über der Veranda zu liegen pflegt. Es müsste denn sein, dass er beim Reinmachen zum Klopfen der Möbel und Betten benutzt wird. Erst das Eindringen des Etagenhauses hat ihm eine grössere Bedeutung gegeben. Aber auch hier macht sich der Einfluss des Klimas störend merkbar. Nur gedeckte und gegen den Wind geschützte Balkons sind bei uns für die Familie wirklich brauchbar, und wir werden schwerlich dahin kommen, ein Sommerwohnzimmer daraus zu machen, wie die Bewohner von Berlin W.

Auch in Berlin kommt der Balkon wohl zuerst im sechzehnten Jahrhundert als ein Schmuck des Fürstenschlosses vor und wurde erst in der übervölkerten Hauptstadt unserer Epoche ein nothwendiges und deshalb rationell ausgebildetes Bauglied. Man legt ihn in neuerer Zeit denn auch so geräumig und so geschützt an, dass er der ganzen Familie zum Aufenthaltsort dienen kann. Geht die Rückseite des Hauses auf einen der grossen Gartenkomplexe, wie sie in Berlin W. so häufig sind, dann ist es an den milden Sommerabenden ein liebliches Schauspiel, in der ganzen Runde vom ersten bis zum vierten Stock die Lampen durch das Grün der Winden und Tropäolum, die das Gitter umranken, schimmern zu sehen. Denn der Balkon wird meist auch als Hausgarten verwandt. Wo er, wie in den neuen Stadtvierteln nördlich vom Thiergarten als Hauptschmuck der Fassade ausgebildet ist, sieht man im Sommer die hohen Häuser der weiten Strassenfluchten von oben bis unten in den Schmuck grüner Blätter und bunter Blumen gehüllt, und der Wind, der hindurchstreicht, hebt überall die flatternden Ranken des wilden Weins, der üppig von den Balkons herunterhängt. Vor dreissig Jahren kannte die Berliner Architektur dies liebliche Motiv kaum.

In Hamburg wird es in diesem Reichthum wohl nie heimisch werden können, doch verdient der Balkon auch bei uns, dass die Aufmerksamkeit des Hauserbauers sich ihm zuwendet. Und sollte er auch nur beim Klopfen und Bürsten hygienischen Zwecken dienen. Aber auch bei uns hat er keinen Sinn, wenn er eng und klein ist.

DIE VERANDA

Unsere Vorväter scheinen die Laube am Haus, denn das ist die Veranda, nicht gekannt zu haben. Wie der Name andeutet, kam sie vom Auslande — wohl über England aus Indien — Und das erst in unserem Jahrhundert.

Man merkt ihr heute noch an, dass sie kein einheimisches Gewächs ist. Sie gedeiht meistens nicht recht. Selten ist sie bequem und nützlich, in der Regel ein ornamentales und schädliches Anhängsel, wie so vieles in unserer Architektur.

Eine Veranda soll im Sommer bei jedem Wetter der Familie den bequemen Aufenthalt im Freien ermöglichen. Sie ist ursprünglich eine offene aber gedeckte Laube, in die man unmittelbar vom Zimmer aus eintreten kann, damit man bei heisser Sonne und bei Regenwetter Schutz hat und nicht erst, um das Dach der Laube zu erreichen, einen Weg durch den sonnigen oder nassen Garten zurückzulegen braucht.

Sie soll der Familie zum Aufenthalt dienen, auch wohl, wenn Besuch kommt, einer Gesellschaft. Dazu pflegt sie nun in der Regel nicht geräumig genug zu sein. Wer eine Veranda baut, sollte sie so gross anlegen wie irgend zulässig. Praktisch brauchbar wird sie erst, wenn sie ein Zimmer mässigen Umfanges ersetzen kann.

Solche Veranden sind bei uns sehr selten, höchstens bei grossen villenartigen Anlagen zu finden. Sie sollten aber keinem Familienhause fehlen, denn der Aufenthalt im Freien darf eigentlich erst beim Eintritt der rauhen Jahreszeit aufgegeben werden.

Die gebräuchlichen Veranden sind klein und eng, und die Familie benutzt sie meist nur wenig oder überhaupt nicht, weil sich in dem engen Glaskasten Niemand behaglich fühlt.

Das wäre vielleicht noch zu ertragen, wenn die überflüssige Anlage nicht den grossen Nachtheil hätte, dass sie das ganze Jahr hindurch ein Zimmer vollständig verdunkelt. In sehr vielen Häusern macht sie dies Zimmer geradezu unbrauchbar.

Die Bremer haben einen andern Typus der Veranden ausgebildet. Man baut sie dort grösser als in Hamburg und pflegt sie

quer vor ein Zimmer mit zwei Fenstern zu legen. Damit sie kein Licht nimmt, trägt sie nicht, wie bei uns, einen Balkon oder ein festes Dach sondern ist mit Glas gedeckt, und zu ihrem Aufbau wird fast ausschliesslich Eisen verwendet.

* * *

Dass der Hausbewohner in Hamburg mit seiner Veranda vor dem sogenannten Entréezimmer nicht sehr zufrieden ist, beweisen häufige Umbauten.

Aus dem Eisen- oder Holzbau pflegt ein Steinbau zu werden, dessen sämmtliche drei Aussenwände von Fenstern und Thüren eingenommen werden.

Für den Sommer erweist sich diese Veränderung wohl brauchbar, im Winter ist sie meist eine Last, da sie selten mitgeheizt werden kann, und wenn es einmal so eingerichtet ist, das Zimmer doch nur an milden Tagen bewohnbar macht, weil die Abkühlungsfläche der Fenster zu gross ist.

Diese Art Anlagen sollte man niemals gutheissen.

Wo der Platz es erlaubt, sollte man die Veranda an eine fensterlose Wand legen. Wenn sie eine undurchbrochene Rückwand hat, lässt sie sich weit behaglicher einrichten. Es ist ungemüthlich, ein Fenster im Rücken zu haben.

Die Treppe nach dem Garten sollte nie an der Mitte der Vorderseite hinabführen, weil das den benutzbaren Raum zerreisst. Am meisten Platz gewinnt man und die beste Art, die Möbel bequem zu ordnen, wenn man die Treppe an eine der Schmalseiten legt, und zwar, wenn der Raum nicht sehr gross ist, wieder nicht in die Mitte, sondern an die Hauswand gelehnt.

Wer soviel Platz hat, neben die gedeckte Veranda noch eine ungedeckte Terrasse — einen Beischlag — zu legen, sollte es nicht unterlassen. Auf eins ist bei jedem Neu- und Umbau zu achten: die geschlossene Veranda, die auch im Winter benutzt werden soll, darf nicht von Pfeilern oder gar Säulen getragen werden. Wo diese Parasiten in unserer Architektur auftreten, ist eine vernünftige Fensterbildung unmöglich.

ERKER

Sehr in den Kinderschuhen steckt in unserer modernen Architektur der Erker. In der Regel ist er so klein, dass sich eine einzelne Person kaum darin umdrehen kann. In dieser Abmessung gehört er schlechtweg in das Gebiet des groben Unfugs.

Er nutzt dem Bewohner des Zimmers gar nichts, macht aber durch seine kleinliche Fensterbildung, die namentlich bei rechteckigem Grundriss schlimm zu sein pflegt, einen unruhigen Winkel. Wie man Erker bauen soll, können wir von unserem heimischen Stadt- und Landhaus und von der englischen Cottage lernen, wo er im Halbkreis oder Halboval dem Zimmer breit vorgelegt wird mit einem die ganze Weite umspannenden Fenster ohne Säulen und Pilaster. Er hat in dieser Ausbildung Platz genug, dass er mehreren Personen zum bequemen Aufenthalt dienen kann, gewährt freien Ausblick auf Garten oder Platz und bietet dem Zimmer die einheitliche, ruhige Lichtfluth, die es behaglich macht. Welch ein freundliches Element der Belebung der Fassade dieses bow-window bietet, lässt sich leicht vorstellen.

Sein Ursprung ist durchaus nicht ausschliesslich englisch. Aehnliche Bildungen waren z. B. in den alten Hamburgischen Stadthäusern als kleine mit Ziegeln gedeckte Vorbauten des Erdgeschosses, deren Wand von einem einzigen Fenster eingenommen wurde, sehr gewöhnlich. Runde Ausbauten ähnlicher Art finden sich an unsern Landhäusern vom siebzehnten Jahrhundert ab erhalten und sind vielleicht noch älter. Derartige heimische Motive sollten nicht in Vergessenheit gerathen.

DAS ALTE HAMBURGER HAUS

Für die Stadthäuser der Hamburger hatte sich schon im spätern Mittelalter ein eigenartiger Typus entwickelt, der im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert künstlerisch behandelt wurde.

Weil der Raum in der Festungsstadt beschränkt war, drängte Alles auf die möglichst Ausnutzung des Bodens. Daher sind die Grundstücke schmal und tief. Das Dreifensterhaus bildete die Regel.

Grosse Speicherräume waren nöthig, weil der Kaufmann die Waare, mit der er handelte, nicht als Spediteur vertrieb, sondern wirklich besass, und er musste sie zu Wasser und zu Lande ans Haus und wieder fortschaffen können.

Deshalb liegen die Grundstücke zwischen der Strasse und dem Fleeth. An der Strasse erhebt sich das Wohnhaus, am Fleeth der Speicher. Zwischen beiden liegt ein Hof, dessen eine Seite von dem Verbindungsbau gebildet wird. Diese Anlage ist ganz speciell Hamburgisch. In Bremen und Lübeck fehlte die Möglichkeit, die Wasserstrasse an jedes Haus zu leiten.

Einfahrten in den Hof gab es nicht, dazu waren die Grundstücke zu schmal. Palastartige Typen mit Einfahrten — porte cochère — wurden zuerst im siebzehnten Jahrhundert auf dem Neuen Wall versucht, blieben aber, wie das heutige Stadthaus (Wohnung des Polizeiherrn), die Ausnahme.

Die Ueberschwemmungen, denen das tiefliegende Gebiet um die Wasserstrassen ausgesetzt war, nöthigten zur Auftreppung der Erdgeschosse.

Damit waren die Grundzüge der Fassadenentwicklung gegeben: die Haustreppe, drei Fenster und, um den schmalen Raum auszunutzen, drei bis vier Stockwerke.

Die künstlerische Behandlung hing ausserdem noch von der Lage ab. Freie Plätze gab es wenig, und die Strassen waren eng. Eine Fassadenentwicklung mit rhythmischer Vertheilung von Schmuckformen war durch die geringe Breite des Grundstückes ebenso erschwert, wie sie durch die Kürze des Abstandes wirkungslos gewesen wäre.

Man beschränkte sich deshalb in der Regel auf der ruhigen Wandfläche aus Ziegelsteinen, in deren rother Masse die Fenster mit ihren weissgestrichenen Rahmen — es wäre interessant zu erfahren, wann dieser weisse Anstrich aufkommt — mit starkem Accent wirkten. Plastischen Schmuck erhielten nur der Giebel, der weithin sichtbar war, und das Portal. Hier pflegte man dem heimischen Material

des Backsteins das importirte des Sandsteins vorzuziehen, der dem plastischen Schmuck so viel gefügiger entgegenkam und mit seinem feinen Grau das Roth der Mauer hob. Sandsteinfassaden waren verhältnissmässig selten. Die am meisten Hamburgische Ausbildung hat der Typus des Hamburger Backsteinhauses durch das sogenannte Sonnin'sche Haus gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts erfahren.

Diese Architektur ist die einzige, die sich auch in der russigen Luft der modernen Stadt bewährt hat.

* * *

Von der Strasse gelangt man in diesem Hamburger Stadthause über die Freitreppe unmittelbar auf die grosse Diele, die das Haus durchquert. Dies ist der malerischste Raum des ganzen Hauses.

Seine Anlage geht aus dem praktischen Bedürfniss hervor. Heut würde man wohl nicht wagen, etwas so in sich Unregelmässiges anzulegen. Er hat nicht überall dieselbe Höhe, ist nicht überall gleich breit, hat an der Hofseite eine riesenhohe Fensterwand, nach der Strassenseite eine Thür mit Oberlicht.

Und wie einheitlich und behaglich wirkt er, wie reich und vornehm. Wenn unsere Dilettanten uns nicht von diesen herrlichen Räumen genaue Zeichnungen hinterlassen hätten, die nicht nur das Materielle, sondern auch die Stimmung geben, wir würden gar nicht wissen, was wir verloren haben, ehe wir es recht erkannt hatten.

Was den Raum so lebendig macht, lebendiger als die stolzen Treppenhäuser der Barockpaläste, das ist seine Lauschigkeit, die das tägliche Leben ahnen lässt, das Gepräge eines complicirten, aber in sich gefesteten Organismus.

In der Regel liegt die Hausthür nicht in der Mitte der Fassade, sondern, wie dies beim Dreifensterhaus aus Raumersparniss Sitte ist, an der Seite.

Der erste Theil der Diele, den man von der Hausthür aus betritt, hat nur die Höhe des Erdgeschosses und die Breite und Tiefe, die dem Zimmer, das an seiner Stelle liegen könnte, entsprechen.

Neben diesem ersten Theil liegt ein Zimmer, ursprünglich das Kontor.

Der zweite Theil der Diele ist der Hauptraum. Er nimmt die ganze Breite des Hauses ein und geht durch zwei Geschosse. Da er auch die doppelte bis vierfache Tiefe des ersten Theils hat, so entstehen sehr respektable Dimensionen. Es ist eine richtige Halle, der Mittelpunkt des häuslichen Lebens.

Vom Hauseingang aus sieht man zuerst die grosse Fensterwand nach dem Hofe, die in der Regel die ganze Höhe der Halle einnimmt: man kann nicht Licht genug haben. Eine Flügelthür, ebenfalls mit Scheiben, liegt darin, die auf den Hof führt.

Neben dieser Fensterwand nach dem Hofe wird eine kurze Treppe mit schöngeschwungener Rampe sichtbar. Sie führt vier oder fünf Stufen hinauf zu einer Flügelthür. Hinter dieser liegen zwei grosse Säle in reichster Ausstattung, das sind die Festräume. Die herrlichen beiden Stuckdecken aus dem Bostelmann'schen Hause im Museum für Kunst und Gewerbe stammen aus solchen Sälen des schmäleren Zwischenhauses, das Wohnhaus und Speicher verbindet.

Von der Rast der ersten Treppe geht die Haustreppe ab, die an der Wand nach dem ersten Stock führt. Sie ist breit und bequem, hat eine schöne geschnitzte Rampe, meist auch in der Mitte eine Rast. Ueber ihr liegt eine breite Galerie, die die vorderen mit den hinteren Räumen verbindet, und durch eine

oder zwei mächtige hölzerne Säulen mit reichen Kapitellen gestützt wird. Auch die Galerie hat eine kräftige, reichgeschnitzte Balustrade.

Die Decke der Halle, die Unterseite der Treppe und der Galerie sind mit überreichem geschnittenem Stuck verziert, der wohl in der Regel weiss blieb, während alles Holzwerk über schwarzen Sockelstreifen gelb, grün, roth oder auch wohl marmorartig gestrichen war und farbig in der hellen Masse stand.

Der Treppenwand gegenüber befand sich eine Waschvorrichtung von kaminartigem Aufbau, oft mit Inschriften verziert.

Die Wohn- und Schlafzimmer lagen im ersten und zweiten Stock nach vorn. Im zweiten Stock pflegten auch die Speicherräume zu beginnen. Durch eine grosse Oeffnung in der Decke hingen die Seile herab, mit denen die Waaren emporgezogen wurden.

Oft stand auf der Diele noch ein kleines Bauer aus Holz mit Glasscheiben: das Ziebürken. Hier sass gegen den Zug geschützt die Näherin oder eine Magd, die bei einer Handarbeit, wenn es nöthig schien, die Diele bewachte. Dies Ziebürken war beweglich, was der lagernden Waaren wegen nöthig war.

Vor dreissig Jahren waren noch viele dieser Stadthäuser im Winter bewohnt und wurden in frischem Stande erhalten. Jetzt stehen kaum noch ein halbes Dutzend im alten Zustande, aber da die Häuser nicht mehr bewohnt werden und nur als Speicher und Kontore dienen, sind sie unfrisch oder verkommen.

* * *

Die Künstler, die in Hamburg lebten, haben uns von der traulichen Poesie dieser Räume kein Bild erhalten. Den Dilettanten aber, die uns einen Blick in die dem Untergange geweihte Herrlichkeit festhielten, wird man nicht nur in Hamburg ein dankbares Andenken bewahren. Sie haben uns ein Stück deutscher Kultur gerettet.

Hätte es solche Schönheit in der Privatarchitektur Münchens, Berlins oder Düsseldorfs gegeben, so würden Generationen von Malern in unserm Jahrhundert sie verherrlicht haben. Aus tausend Bildern und hunderttausenden von Photographien, Holzschnitten und Stichen danach würde das deutsche Volk diese Diele kennen, wie der Mondschein durch die Fensterwand nach dem Hofe auf die Fliesen fällt, während in einer Ecke Schatzgräber beim Schein einer Laterne an der Arbeit sind; in düsterer Nacht, wie beim Fackelschein der Patrizier verhaftet wird; wie er von seiner Familie Abschied nimmt; wie er von der Reise heimkehrt; wie er einen fürstlichen Gast ins Haus geleitet, den seine geschmückte Hausfrau vor der Treppe erwartet. Wir würden in der folgenden Generation den malerischen Raum gesehen haben, wie die Sonne im Sommer den schwankenden Schatten der Linde, die im Hof steht, durch die Fenster wirft, wie die Silhouetten der Arbeiter an der Winde vom Licht umspielt werden, das sich weich über die farbenprächtig in das Weiss der Stuckmassen geleitete Holzarbeit der Treppe und Galerie breitet.

Ob sich die Architektur in Hamburg noch einmal daran erinnern wird, dass es solches bei uns einst gegeben hat? Eine Möglichkeit, die Motive in ihrer Gesammtheit wieder zu verwenden, liegt freilich nicht vor, denn das Leben hat andere Formen angenommen. Aber weshalb sollten die neuen Bedürfnisse nicht ebenso schön und Hamburgisch ausgedrückt werden können?

DAS MODERNE WOHNHAUS

Für den Grundriss des bürgerlichen Wohnhauses hat die Hamburger Architektur in unserem Jahrhundert einen eigenen und sehr charakteristischen Grundriss ausgebildet, für die Fassadenbildung ist sie zu keinem Typus gekommen.

Es liegt im Garten und kann sich bei der Schmalheit der Grundstücke nur nach der Tiefe entfalten. Man sieht den engbrüstigen Fassaden nicht an, wieviel Raum dahinter liegt.

Vom Stadthause alten Stils, das nur im Winter bewohnt wurde, unterscheidet es sich durch die Anlage eines Windfanges und durch den Verzicht auf die Halle.

Ein Windfang war im alten Stadthaus nicht unbedingt nöthig, da die engen, gewundenen Strassen den Wind brachen. Die Strasse selbst war schon Windfang.

Als man begann, das Haus im Garten vor dem Thore auch im Winter zu bewohnen, wurde der Windfang nöthig, den man im windstillen Sommer entbehren konnte. Bei alten Häusern lässt sich heute noch erkennen, dass er eine Zuthat war. Manche Windfänge sind noch heute aus Holz. Bei allen Neubauten ist er in den Organismus einbezogen.

Diese Anlage ist durchaus Hamburgisch. Als die deutschen Fachleute zur Ausstellung nach Chicago gingen und bei der Gelegenheit das amerikanische Haus studirten, fiel es ihnen wohlthuend auf, dass der Besucher nicht vor der Thür stehen zu bleiben brauchte, um während der Zeit zwischen Klingeln und Aufthun allem Wetter und den Blicken der Passanten ausgesetzt zu sein, sondern durch eine unverschlossene Thür einen geschützten Vorraum betreten konnte.

Dass diese Anlage auch in Hamburg üblich war, scheint den meisten ganz unbekannt gewesen zu sein.

In dem einfachen Hamburger Wohnhause liegen die sämmtlichen Wirthschaftsräume und die Wohn-, Schlaf- und Badezimmer der Dienerschaft im Halbkeller, Küche, Aufwaschküche, Waschküche, Feuerungsraum, Plättzimmer u. s. w. Das Erdgeschoss enthält das Empfangszimmer, das nicht weiter bewohnt wird, das Wohnzimmer der Hausfrau, die den Wirthschaftsräumen nahe sein will, den Speise-

saal und den Anrichteraum. Im ersten Stock liegt das Arbeitszimmer des Hausherrn, das Schlafzimmer der Eheleute, daneben das Badezimmer und nach vorn, neben dem Zimmer des Hausherrn das Morgenzimmer, der Raum, in dem die Familie das erste Frühstück nimmt, während die Zimmer im Erdgeschoss gereinigt werden. Schlaf-, Wohn- und Spielzimmer der Kinder sind im zweiten oder unter Umständen im dritten Stock mit dem Fremdenzimmer untergebracht. Dies gilt für die bescheidenen Verhältnisse, wo die Hausfrau nicht den Anspruch macht, ihr besonderes Toilette- und Badezimmer zu haben, und der Hausherr auf besondere Bibliotheks-, Rauch- und Billardzimmer verzichtet. Sobald sich die Ansprüche des Einzelnen an persönliche Bequemlichkeit erhöhen, complicirt sich der Organismus noch beträchtlich, ohne dass von Luxus oder Prunk die Rede wäre. Repräsentiren, wie mit einer Enfilade von Salons im vergangenen Jahrhundert oder mit den Vorderzimmern der Etage einer Grossstadt, kann der Bewohner eines solchen Hauses noch nicht. Bei grossen Familienfesten muss er ein Zelt in den Garten hinausbauen. Aber im ganzen Haus ist kein todter Raum. Alles ist durch das tägliche Leben ausgefüllt.

DAS ALTE LANDHAUS

Während für das Stadthaus ein ganz fester Typus ausgebildet wurde, der sich aus dem Bedürfniss und aus der Gestalt des Grundstückes entwickelte, hatte man beim Landhaus freieren Spielraum.

Es giebt nur wenige Hamburgische Landhäuser aus dem vergangenen Jahrhundert. In der Franzosenseit wurde auf weite Strecken hinaus die ganze Umgebung Hamburgs von Bäumen und Häusern rasirt.

Wir sollten die wenigen noch vorhandenen Reste aufnehmen und so für die Erhaltung der untergegangenen Formenwelt sorgen.

Im Landhaus scheint ein grosser mittlerer Hauptraum den eigentlichen Wohnraum der Familie gebildet zu haben. Ursprünglich Diele zu ebener Erde, wie man noch auf dem Herrenhaus der Insel Waltershof sehen kann, scheint gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts eine leise Ueberführung in den Typus des grossen Mittelsaals stattgefunden zu haben, der aus den französischen Villenanlagen des vergangenen Jahrhunderts bekannt ist. Ein Marmorkamin, verschiedene Sophas an den Wänden mit Tischen und Stühlen davor, gaben die Möglichkeit, eine grössere Gesellschaft behaglich zu vertheilen. Eine derartige Anlage, die wir sonst nur aus England kennen, habe ich noch in einem Landhaus an der Bille im Gebrauch gesehen.

Sie ist sehr wichtig, für das tägliche Leben der Familie sowohl wie für das Gesellschaftsleben. Um einen grossen Raum dieser Art zu erzielen, sollte man in den kleinen Stadt- und Landhäusern das sogenannte Entreezimmer ohne Bedenken opfern. Man wird stets die Beobachtung machen, dass sich eine Gesellschaft am behaglichsten fühlt, wenn sie in einem einzigen grössern Raum vereinigt ist. Fehlt es daran, und müssen sich einzelne Gruppen in kleinere Nebenräume zurückziehen, so pflegen sie sich wie ausgeschlossen zu fühlen, und wer zu ihnen hineintritt, findet es schwer, sich anzuschliessen und pflegt nach einem flüchtigen Blick wieder zu verschwinden. In einem einzelnen grossen Raum fällt das Anschliessen und Abbrechen unendlich viel bequemer, weil es keinen so gewaltsamen Eindruck macht, wie wenn man durch eine Thür in ein anderes Zimmer treten oder es auf demselben Wege verlassen muss. Was leicht, ungezwungen und unbemerkt vor sich gehen müsste, wird durch die leiseste Umständlichkeit als etwas Absichtliches markirt.

Dass ein grösserer Raum, namentlich wenn er nicht einfach rechteckig ist, die Anordnung der Möbel erleichtert und der künstlerischen Ausgestaltung mancherlei Möglichkeiten lässt, braucht nicht betont zu werden.

Hoffentlich gelingt es, in den kommenden Jahren das Material für eine genauere Darstellung der alten Hamburger Landhäuser zu sammeln.

SCHIFFER- UND FISCHERHÄUSER

Für das kleinere Wohnhaus der wohlhabenden Schiffer und Fischer giebt es zwei Typen.

Der eine, etwas vornehmere, schliesst sich an die städtische Architektur des vergangenen Jahrhunderts. Einfache Backsteinwände mit dem zarten hellen Netz der Fugen, ein hohes rothes Ziegeldach darüber. Nirgend Säule, Ornament oder Gebälk. Nur die Fensterrahmen stehen weiss in dem rothen oder rothvioletten Mauerwerk und die Hausthür ist dunkelgrün gestrichen. Schmuckformen finden sich nur an der Thür. Der Wohlhabendere hält auf eine schöngetheilte, vielleicht mit geschnitzten Rosetten, auch wohl mit Laubgehängen geschmückte Thür, deren Griff und Schlossblech aus blank geputztem Messing sehr freundlich auf dem grünen Grunde stehen. Das Oberlicht darüber pflegt ebenfalls geschnitzt — oft in sehr zierlichen und liebenswürdigen Formen — und in seinen Holztheilen im Gegensatz zur grünen Thür meist weiss bemalt zu sein. Soll noch ein Uebriges geschehen, so erhält die Thür eine Sandsteinumrahmung, mit bescheidenem, zierlichem Gebälk. Bis auf den Giebel und die hohe Treppe sind das dieselben Kunstmittel, die im vergangenen Jahrhundert bei uns für das städtische Haus galten, das in der hohen rothen Wand mit weissen Fenstern keinen andern Schmuck kannte, als das Portal und den Giebel.

Wenn wir so ein farbiges Schifferhaus mit der weissen Bank davor in seinem Garten unter Bäumen liegen sehen, und daneben einen Neubau aus Cement mit verschwenderisch angeklebtem Ornament, so wird es uns schwer, zu begreifen, wie man dazu gekommen ist, so viel Vornehmheit, so viel Kultur aufzugeben.

Das bescheidenere Fischerhaus pflegt noch einfacher, aber coloristisch noch stärker zu sein. Unter dem Stroh- oder Ziegeldach eine geputzte Wand, deren Kalkanstrich alle Jahre vom Bewohner selbst aufgefrischt wird. Diese Wand ist in der Regel weiss, doch kommen auch grünliche und gelbliche Tönungen vor. Der Sockel, soweit der Regen anspritzen kann, ist schwarz getheert, damit die Hausfrau ihn abwaschen kann. In der weissen Wand sitzen die Fensterrahmen, natürlich nicht weiss, sondern dunkelgrün, dunkelblau, ochsenblutroth, und die Fensterläden und Thüren sind dann in derselben Farbe gestrichen. Die Wirkung der einfachen, satten Farben im Schatten der geschorenen Bäume, die das Haus umgeben, ist so stark und so lieblich, dass alle moderne Architektur, die auf Farbe verzichtet, dagegen nicht aufkommt.

Was diese beiden hauptsächlichen Häusertypen unserer Gegend noch in ein besonders gemüthliches Licht rückt, ist, dass der Bewohner sie selber pflegen kann. Schiffer und

Fischer sind von ihren Fahrzeugen her mit der Farbe vertraut. Der Kapitain oder Lootse streicht alljährlich zu Pfingsten seine Fensterrahmen und seine Thürbank weiss und seine Thür und die Fensterläden grün, der Fischer giebt seinem Hause einen frischen weissen Kalkanstrich und theert den Sockel. Mit wenig Kosten sind diese Häuser beständig frisch zu halten.

Für unsere Gegend müssten sie die Basis für die Entwicklung der Architektur des Einzelhauses abgeben, und in jedem andern Theile Deutschlands finden sich ähnliche Anknüpfungen.

Auch die Engländer haben überall für das Einzelwohnhaus auf dem Lande und in der Vorstadt den ländlichen Stil der Gegend zu Grunde gelegt, nicht den französischen Palast oder die italienische Villa. Sie nennen selbst ein sehr grosses geräumiges Wohnhaus im Garten nicht, wie wir, ihre Villa, sondern nach dem Ursprung der angewandten Formen Cottage, das heisst Hütte.

Der Entwicklung des Grundrisses stellen diese auf die Wirkung der Farbe statt der Form berechneten Landhäuser keinerlei Hindernisse in den Weg: Sie kennen weder die kleine Säule noch das Palastfenster.

Soweit das Einzelhaus in der Vorstadt und auf dem Lande.

Aehnliche Benutzung der älteren bürgerlichen Architektur wäre für das Stadthaus zu wünschen. Es widerspricht unsern besten Neigungen, das grosse Zinshaus als einen üppigen Palast auszubilden. Im Grunde wollen wir doch gar nicht scheinen, was wir nicht sind.

NATIONAL TENDENCIES
IN
AMATEUR PHOTOGRAPHY

Dieser Aufsatz über die Hamburger Ausstellung von 1895 wurde für die Londoner Photographic Review englisch geschrieben.

I have never seen an exhibition of amateur photography in England, and have, therefore, no idea how an English critic would judge our International Exhibition in Hamburg. As to its internationality, I can certify that it was not only a feature of the posters and papers. Nor did the English, French, Dutch, Italian, Swiss, Austrian and American amateurs arrive as rare and single birds, but in large flocks, and they have all sent their very eagles.

This is the third exposition of its kind since 1893. The first was a magnificent show of about 6000 photos from everywhere — and everyone. We did not know very much about amateur photography beyond the works of our own members, and so we imagined an exhibition, not of some exquisite things that could be hung beside a good etching, but of anything that was not a downright failure. We wanted to know and to show the results achieved to date by photography. As far as this expectation went our exhibition became a success, and our amateurs and our public in general became

acquainted with the prominent and the average work of all the civilized nations. Of the average work we had enough by this one exhibition, but it created an appetite for rare and delicate amateur work. Our Amateur Society succeeded in attaching the best amateurs of the world as their honorary members.

The exhibition of 1894 showed another phase, viz. : no amateur admitted, except by direct invitation. The success was greater than the first, at least, with artists and connoisseurs, for the general public is not easily attracted by a few select things, but will always prefer something vast that promises a sound feeling of tiredness.

* * *

This year's exhibition was the most attractive and the most instructive I have seen. Every nation was represented by a fine group of amateurs, showing the national tendencies. I don't know whether your exhibitions are as decidedly international as this one. If they are, you will have observed before us, that nationality shows in amateur photography as well as in art. After having studied our three exhibitions, we are able to tell by sight the work of an Englishman from that of a Dutchman or Russian. And the better the work, the more distinct are the marks of origin.

On the whole there are two groups. The first contains the nations where modern art is not an ingredient of culture. It includes Russia, Austria, Italy, Switzerland, and on the whole even Germany. The amateurs of these countries do not study man and nature with eyes that have learned to look and to choose in the way of the great national artists. They have to rely on their own eyes and their own judgment. They are free from conventionalities, but they have to find their own way. Sometimes they succeed so well that they will set their feet on ground untrodden by artists.

The second group is formed by the Dutch, the Belgians, the French, the English, and the Americans. As far as our experience goes, the Dutch, the French, and the English have attained the most unmistakable expression of their national essence.

* * *

The Dutch we did not know of up to this year. They have had a very great success with artists and cultivated amateurs. Their proceedings are those we know from their national painters of our time. One man before others seemed to exercise a very great influence, Mauve. But Israels and Jacob Maris were very often discernible. The range of Dutch amateurs is as wide as their country permits, the sea, the downs, the marsh. With their favourite painters they accompany the peasant and his wife, working till nightfall on the silent fields or in their flowery gardens; they will stand with women and children on the coast and spy for the home-bound fisherman ; when the weather is not too stormy the amateur will even accompany the fishers. On sunny days he will pay a visit to old women and old ladies who spend their time at work in a quiet and sunny nook of their old-fashioned drawing-rooms. Of the elegancies of modern life Dutch amateurs do not seem to be very curious (a feature they possess in common with their painters), and portraiture is on the whole no more their aim than with the Germans. If you do not know Dutch work, I recommend to your organizers of amateur exhibitions the works of Albach, Maurits Binger, de Gorter, de Grijs, Mensen and Frans and Joh. F. J. Huijsser.

As to the tendencies of French amateurship, we must confess not to be as well instructed

as to the movement in Holland. Yet the wonderful pictures of Maurice Bucquet, the President of the Paris Photo Club, are of highly artistic character, and could not have been done but in the country of Millet and Corot, though Bucquet is far from any direct imitation. Boutique from Douai, though he may by guided by the general French feeling for landscape, is not so decidedly connected with the shool of Barbizon. Perhaps the nature of his country that begins to bear resemblance to the Netherlandish type, will account for dis trait. M. Robert Pauli in Lille might do his work in London or Paris as well. He excels in studies from life models, which he arranges like an artist.

As to the technique, there is a marked difference between the Dutch and the French.

The Dutch are very uniform in their treatment of platinotype. One tone prevails. They do not practise enlarging. While the French amateur, if he resembles M. Bucqet, is a master of his craft, and delights in practising all the technical subtilties that the English amateur has first of all discovered and explored.

As to Belgium, I am unable to make general observations. But one of their amateurs we have learned to study and to admire, Mr. Declercq. He excels in groups seen against the light of a window or an open door, a tailor and his mate sitting at work, a potter at his wheel. And he has the very rare faculty of making his victims look totally unobservant. Proportions and silhouette he chooses so masterly that his photos become pictures.

* * *

This feature of technical superiority serves to draw the Continental amateur into the English and American corner of our Hamburg exhibitions. But I need not dwell on it before an English public, for you ought to be well enough acquainted with the technical force of your amateurs, and it is by no means technical skill alone that retains the German visitor before the works of your amateurs, though it used to dazzle him at the first glance.

There are other qualities that distinguish English amateur photography from that of other nations—as far as we have learnt, at least. Even the less acute observer cannot fail to be impressed by a strongly marked poetical feeling, by a manifest craving for beauty and an evident skill of catching the homely aspect. We know very well in Germany that in England our generation has fostered a revival of artistic sentiment, and that refinement of vision has become part of the general education of your society. This is, what your picture books, your wall-papers, your furniture and your architecture have taught us. But that this modern Renaissance of artistic feeling had extended to your amateur photography we had to learn from our exhibitions. As far as we have got a right to judge there is no nation that takes the same delight in observing and penetrating the landscape of its own country, and none that understands as well its character and its beauty.

Love is said to be blind. It may be so sometimes, but this is an exception. With the same right we might say that love makes clear-sighted and offers the only key to penetration. That nobody can thoroughly understand anything without loving it, is a dogma of Carlyle's. There must be love at the bottom of that precious faculty of your amateurs.

To understand this, we have remembered that the English society is the only one who, in civilized life, has her roots in the country. The English gentleman is not a civilized townsman who spends his leisure hours in

the country, but a refined peasant who has his month of amusement in town. Thus your society knows a great deal more of the country than that of any other nation, and has a much more acute feeling for it. Then there are your open-air exercises and your manifold sports that constantly bring you into intimate contact with nature. And all this it not the result of the work of one generation, but of as many as your nationality counts.

When the violent artistic culture that had its roots in the Italian Renaissance drew to a close in the eighteenth century, it was supplanted by a feeling for nature, and a craving for nature that came directly from England. And the suggestion was so strong that within a few decades every garden in Europe, from the park down to the smallest place of spare ground before the town-house, became an imitation of the type of your English landscape.

Your exhibition in Hamburg has helped us to understand this phenomenon from an unexpected point of view.

Still there is the poetical, not to say lyrical side, in the homely character of your amateur landscape that strikes our observes. Whoever knows little of English life must have discovered that a strong poetical feeling pervades it. You are the baptizers amongst modern nations. Of any name you are allowed to make a christening name. To give a house a name is all but ridiculous in Germany and France, while it is a national custom in England, where it does not spring from vanity, but from love. It is more than a century ago that your novel tended to make people see and feel life's lovely aspects, while the French novel was critical and pessimisic first and always. Once I saw, in the public library at Liverpool, one of the spacious reading-rooms filled to the last seat by a crowd of almost a thousand poor people, all of them reading novels. The same thing would be impossible in France or elsewhere. And from that hour I have understood the incalculable influence of your national literature. Thousands of poor people escaping from the cold and hunger of their reality by the magic wand of fiction that does not send them into the land of Aladdin, but builds a castle with the facts of every day's life and perfumes it with purified sentiment.

We are wrong, maybe, in trying to explain the homely, poetical feeling in the landscapes your English amateurs have sent us. But the impression has been a very strong one, and being Germans we cannot help seeking for the causes.

Some of your amateurs have a popular name in Hamburg, and when a new exhibition is opened we try to find them and to learn what new turn their work have taken. Thus it is with Dresser and Lange from England, with Eickemeyer and A. Moore from America, and thus it will be with Lord Maitland, Walter D. Welford, Mrs. Welford, Gear, Baynes Rock, G. V. Taylor, and others whose acquaintance we have made in this year's exhibition.

For three years we have looked out for English portraits. In vain. But we hope that we may see some on our next exposition. For we know from publications and from stray leaves that come to our coast by familiar interchange, that your amateurs apply to the portrait the same liberty and feeling that we admire in their landscapes. And in the portrait we hope to see the great domain of the amateur.

* * *

In Germany, Austria, Italy and Russia the education of the classes appears to be somewhat less in contact with modern art. In their applied arts the historical tendencies prevail, to the elder generation modernism in art and literature is suspicious.

Photography is modern to its very roots. The shadow of the masters does not hover over the head of the amateur. There are, of course, dilettanti who put an old long-bearded model into the Rembrandtish robes of a rabbi and place him in the chiaroscuro of a crowded atelier; there are others who dress a beautiful lady in the toilette of a Vandyke or Reynolds duchess or in the rich costume of a Renaissance or an Oriental beauty. But these are exceptions.

In photography the amateur stands on modern ground, and if he is not guided by the modern masters of his nation he has to find his own way. Thus our exhibition has shown us that in many places — Vienna for an example — amateur photography is more »advanced« than painting. This is the case wherever there are no painters of original value, or where painting looks for inspiration first into the galleries and print-rooms and then — or not at all — into nature.

In Germany the group of Hamburg amateurs forms a set apart. They bear a strong family likeness, though there are several marked personalities among them. On the whole they resemble the Dutch and English, with whom they have in common a marked love for their home. And as to the character of their home landscape, they are better off than almost any of their fellow amateurs, for the city of Hamburg is situated in one of the richest and most variegated countries, where land, seas and streams, rivers, rivulets, ponds, marshes, woods, heaths, downs and dells are interspersed with ancient and modern cities and villages of the most varied description.

Amateur photography is very old in Hamburg. There is one amateur who began at the commencement of the fifties, and who is still at work. At the end of the fifties a lady amateur Mrs. Meyer took portraits that I have not seen surpassed in grandeur and simplicity, not even by English or French amateurs of our days, portraits that were far beyond anything the great art of that period in Germani has left us. In the sixties there came a passion for stereoscopic views. And the exigencies of the craft bore the amateurs in advance of the painters of their days. They learnt to seek a large quiet foreground of water or meadow, heath or strand, in order to get the impression of space. One of them did interiors against the light with large spaces of floor as a foreground, themes that did not exist in the art ot his day.

A revival began at the end of the eighties and led to the exhibition of 93. From this year quite a revolution is manifest. Amongst our present amateurs the most comprehensive is Dr. Arning, who has caught a greater number of various and new pictures than any amateur I know of. His portraits of this year were highly remarkable. Dr. R. Linde, amateur only since '93, has all of a sudden become one of our foremen. He has just published a book on the Saxon Forest, where Bismarck has retired, illustrated by his own pictures. What precious books we could get if his example were followed. I could name a series of similar essays simply from the environs of Hamburg. Then there is Mr. Strebel, whose bold simplicity has been very much admired and has begun to influence younger amateurs, Captain Friederichsen, who found some very arstistic scenes in the life of fishermen, Mr. Barnbrock, Mrs. Behrens,

Msrs. Buchheister Doepler, Crell, Kaning, Knoch, Langschwadt, Dr. W. von Ohlendorff.

If our Hamburg amateurs continute to study the landscape and life of their country and if they follow Dr. Arning in his predilection for the portrait, they will hold their ground on at any international exhibition. As far as I see there is not another local school of this force in Germany. The prominent amateurs are dispersed over the country. A very few live in large cities, like Mr. Rau in Berlin, or Mr. A. Meyer in Dresden. Most of them try to find their way to nature in small cities like Oppeln, where one of the most gifted amateurs, Captain Boehmer, an officer of the German army, does his simple and wonderful work without a follower or a rival near him, or Goettingen, where Mr. Winkel finds such grand and unexpected motives, or Elberfeld, with Mr. Scharff as the talented leader of a small set of serious amateurs.

Of Southern Germany we know very little. Are there any serious amateurs in Munich? There ought to be. But what the Munich papers publish uses to be lamentably beneath the low water-mark. There are painters who do wonderful work with the camera, but they are most of them ashamed of it and abhor producing what very often would be more delightful than their very pictures. Why we don't know anything serious about amateur photography in Munich I can't tell. While we have got the amateurs from every civilized country to expose in Hamburg, there is a blank where Bavaria ought to be represented.

By-the-bye, we ought to try an exhibition of photos done by artists. But I fear this won't be possible.

* * *

In Switzerland we know a young amateur of very elevated qualities, Mr. Egger, who has succeeded in simplifying the confusing richness of an alpine valley, and who, by his art, brings the very grandeur of the scenery on his plates, a feat that painters rarely have succeeded in.

In Austria, amateur photography has become, the favourite sport of the upper ten. There is no club in Germany that might rival the Camera Club in Vienna. The leading members, Baron A. von Rothschild in the first place, have done extraordinary things in handling the most difficult technicalities of their craft. The beauty of colour we admire in Baron Rothschilds' work has never been surpassed, if equalled. Modern painting that might influence the Viennese amateurs does not exist in Austria and Vienna, still foremost in architecture and sculpture, has dropped the reins since the death of Makart, who was her last painter of note. Every single photo by a Viennese amateur bears testimony of refinement and culture, but also of absolute independence as to the influence of living art.

In Italy the amateurs seem in many respects ahead of most of their painters. Our exhibitions have shown us amateurs of very rare and singular talent, totally independent of any painter we know of. Thus Gav. Cataldi with his scenes from the life of his regiment—the Bersaglieri—Marchese Verardo with his fishermen's life from Sicily, both Counts Primoli. Few of the Italian amateurs use platinotype, and besides the Counts Primoli there are scarcely any who try experiments.

From Russia we get very curious and excellent work by Mr. Mazourine, a highly gifted amateur, and by Captain Lavroff.

* * *

From the first exhibition we have carefully studied the finish of the photo as a peculiarity of the different nations. Where exhibitions are frequent and artistic sentiment is developed, as in England, France and America, the amateur knows what a good mount or a fine frame may do to bring out the quality of his work. But where exhibitions are a novelty and where the æsthetic culture is founded or the study of books about the old masters the amateur is absolutely helpless, and without any original resources of his own be appears to take his refuge in the better judgment of his bookbinder, who equally helpless, resorts to a noncompromittal—as he supposes—gray cardboard.

Next year there will be opened a vast international exposition of amateur photography in Berlin. Herr Imperial and Royal Majesty the Empress Frederick, a prominent amateur herself, has graciously consented to become the patroness, and the large and well-lit halls of the New Reichstag have been assigned for the exposition. There is more than a chance to continue the study we have begun in Hamburg.

Whe have no doubt that Dresden, Munich and other centres will follow. Let us hope that stress will be laid on the artistic quality of the work. That we have begun to do so in Hamburg we are indebted to the Board of the Fine Art Museum, who have permitted the amateurs to expose in the very rooms where high art is usually shown. It is the first time on the Continent that the influence amateur photography may exert on the artistic education has been publicly acknowledged.

MITGLIEDERVERZEICHNISS
DER
GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

EHRENMITGLIED

Fräulein Ebba Tesdorpf

VORSTAND

Vorsitzender:

Herr Ed. Lorenz Meyer

Stellvertretende Vorsitzende:

Frau Marie Zacharias

Schriftführer:

Herr Landrichter Schiefler

Stellvertretender Schriftführer:

Herr Oberlehrer Hans Brauneck

Kassenführer:

Herr Carl Andresen

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:

Herr Ed. Lorenz Meyer

Mitglieder:

Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Marie Zacharias
Herr Professor Heilbut
Herr Theodor Willink

ORDENTLICHE MITGLIEDER

Frau Albers-Schönberg
Herr Carl Andresen, Blankenese
Herr Dr. Antoine-Feill sen.
Frau Senator Baur, Altona
Herr General-Consul Ed. Behrens
Herr Amtsrichter Blumenbach
Frau General-Consul Eduard Bohlen
Herr Secondelieutenant v. Bose, Altona
Frau Oberst v. Bosse
Herr Oberlandesgerichtsrath Dr. Otto Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Maria Brandis
Herr Oberlehrer Hans Braunek
Frau Baronin v. Brockdorff, Annettenhöhe bei Schleswig
Herr Hauptmann Bronsart von Schellendorf, Altona
Fräulein Bodild Bronsart von Schellendorf
Fräulein A. Bülau
Fräulein M. Busse
Frau Constanze Donner
Fräulein Emma Droege
Frau Dr. Engel-Reimers
Frau Dr. Ferber
Fräulein Erna Ferber
Frau Professor Fritsch
Frau Dr. Glaeser
Herr Adolf Glüenstein
Herr Professor Heilbut
Fräulein Mary Hertz
Frau Dr. Rudolf Hertz
Herr Paul Hertz
Herr Präsident der Bürgerschaft Siegmund Hinrichsen
Fräulein Magdalene Kaemmerer
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Herr Harry Graf Kessler, Berlin
Fräulein Hedwig Knipping
Fräulein H. Körting
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Frau R. C. Krogmann
Frau Max Kuchel
Frau Dr. Kümmell
Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Mary A. Loesener-Sloman
Herr Ed. Lorenz Meyer
Frau Möring, geb. Tietjens
Herr Aug. W. F. Müller

Frau Dr. Oberg
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Herr Hardesvogt Petersen in Lübeck
Frau Fanny Pfennig, geb. Prell
Frau Marie Pontoppidan
Herr Landrichter Schiefler
Fräulein Olga Schirlitz
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen
Herr Amtsrichter Dr. Seelig
Frau Dr. Seelig
Frau Manfred Semper
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Frau Oscar L. Tesdorpf
Herr Architekt Georg Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrath Dr. Thomsen
Fräulein Tillmanns
Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Frau Gerta Warburg, Altona
Herr Geh. Justizrath und Kammerherr von Wedderkop, Eutin
Herr Theodor Willink
Fräulein Marie Woermann
Frau Marie Zacharias
Frau Professor Zacharias
Herr Baudirektor Zimmermann

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.

HAMBURGISCHE
LIEBHABERBIBLIOTHEK

BEGRÜNDET 1895

HERAUSGEGEBEN
VON DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

Die Bibliothek soll der Familie, in der das Hamburgische Wesen gepflegt wird, Schriftwerke, die sich auf Hamburg beziehen, in vornehmer Ausstattung zugänglich machen. Abhandlungen über Hamburgische Geschichte und Kulturgeschichte, Monographien über Hamburgische Künstler, Dichter, Musiker, Neudrucke älterer Schöpfungen der einheimischen Literatur, namentlich der literarisch zum Theil sehr werthvollen Familienbücher sind zunächst in Aussicht genommen. Es besteht nicht die Absicht, Arbeiten zu veröffentlichen, die vorzugsweise den Gelehrten interessiren.

In erster Linie ist die Hamburgische Liebhaberbibliothek für die Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und einige Hamburgische Vereine verwandten Charakters bestimmt. — Anmeldungslisten liegen in der Commeter'schen Kunsthandlung aus. Die durch ein Mitglied der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde Empfohlenen werden zuerst berücksichtigt, da die Auflage nur in geringer Höhe gedruckt wird. Ein Nichtmitglied kann in der Regel nur ein Exemplar erhalten.

Im Buchhandel wird die Hamburgische Liebhaberbibliothek, die den Charakter des Privatdrucks bewahren soll, nicht erscheinen. Auch wird sie nach auswärts nicht abgegeben.

GESELLSCHAFT

JAHRBUCH

1898

HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

PUBLIKATIONEN

HAMBURGISCHER, MIT DER KUNSTHALLE IN VERBINDUNG STEHENDER GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

KATALOGE der Ausstellungen mit Einleitungen von Alfred Lichtwark. Buchausstattung gezeichnet und geschnitten von Mitgliedern der Gesellschaft. 1890, 1897, 1898.

C. Hofstede de Groot:

KATALOG DER SAMMLUNG GLITZA. Mit Illustrationen. Hamburg 1896.

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE. Eine Zeitschrift für Hamburgische Dilettanten und Kunstfreunde. Illustrationen und Buchausstattung von Mitgliedern der Gesellschaft. Herausgegeben von Alfred Lichtwark. Als Manuscript gedruckt. Jahrgänge 1895, 1896, 1897, 1898.

HAMBURGISCHE LIEBHABER-BIBLIOTHEK. Herausgegeben in Verbindung mit Hans Brauneck, Adolf Metz, Eduard Lorenz Meyer und Gustav Schiefler von Alfred Lichtwark. Als Manuscript gedruckt.

Band I. Alfred Lichtwark: PHILIPP OTTO RUNGE ALS SILHOUETTIST. 7 Tafeln Pflanzenstudien mit Scheere und Papier, geschnitten von Mitgliedern der Gesellschaft. 1895. (Vergriffen).

Band II. Paul Hertz: UNSER ELTERNHAUS. (Vergriffen).

Band III—V. Berend Goos: JUGEND-ERINNERUNGEN

Band VI—VII. Alfred Lichtwark: STUDIEN. (Vergriffen).

Band VIII. HANS HOLBEIN'S BILDER DES TODES. Einleitung von Alfred Lichtwark. Mit 49 Tafeln

Band IX. DÜRERS MARIENLEBEN. Einleitung von Alfred Lichtwark (in Vorbereitung).

In Vorbereitung ferner u. a.: O. Beneke, Die Familie Lorenz Meyer; Emma Dina Hertz, geb. Beets, Urgrosseltern Beets; Prof. A. Köster, Hagedorns Gedichte; Baron Merck, London und Paris 1851; Prof. A. Metz, Brockes u. A. m.

HAMBURGISCHE KUNST-BLÄTTER [GLITZA-BLÄTTER]

Julius von Ehren: Enten, Farbendruck

Ernst Eitner: Bildniss, Lithographie

Arthur Illies: Mondaufgang

Arthur Illies: Mondnacht

Arthur Illies: St. Jacobi-Kirchhof

Julius Wohlers: Hühner

Die Publikationen der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde werden ausschliesslich für hamburgische Liebhaber hergestellt und sind nur durch die Commeter'sche Kunsthandlung zu beziehen.

KUNSTVEREIN

Alfred Lichtwark:

HERMANN KAUFFMANN und die Kunst in Hamburg mit Illustrationen. 1892 (Vergriffen).

Alfred Lichtwark:

DAS BILDNISS IN HAMBURG, mit 30 Heliogravüren und 100 Autotypien. 2 Bände. Als Manuscript gedruckt (im Druck).

DIE MENZELAUSSTELLUNG. Katalog mit Einleitung — Menzels Entwicklung — von Alfred Lichtwark. Mit 11 Illustrationen. Hamburg 1896.

DIE RUTHSAUSSTELLUNG. Katalog mit einer Biographie nach Aufzeichnungen von Valentin Ruths. Bildniss von Valentin Ruths und 8 Illustrationen. Hamburg 1896.

DIE BÖCKLINAUSSTELLUNG. Einleitung — Vom Urtheilen — von Alfred Lichtwark. Mit 4 Illustrationen. Hamburg 1898.

Alfred Lichtwark:

HAMBURGISCHE KUNST. Hamburg 1898. Als Manuscript gedruckt.

KUNSTBLÄTTER der letzten Jahre: Kaiser Wilhelm I., Bismarck und Moltke, nach den Gemälden von Lenbach. Radirt von Rohr. Hamburg von der Alster, von der Elbe und vom Fleeth. Originalradirungen von Peter Halm.

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER AMATEURPHOTOGRAPHIE

Alfred Lichtwark:

DIE BEDEUTUNG DER AMATEURPHOTOGRAPHIE. Halle, W. Knapp 1894.

ILLUSTRIRTE KATALOGE 1893 bis 1897. Der Katalog von 1897 mit reicher Buchornamentik nach Aufnahmen von Amateurphotographen.

KUNSTBLÄTTER: J. Wohlers, Mathilde Arnemann, Originalradirung.

Fortsetzung: 3. Seite des Umschlags

GESELLSCHAFT

JAHRBUCH

1898

HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

JAHRBUCH DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

IV. BAND

HAMBURG 1898
GEDRUCKT BEI LÜTCKE & WULFF

GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

MDC CCVC

ALS MANUSCRIPT GEDRUCKT

EXEMPLAR No. 295

VERZEICHNISS DER MITARBEITER

Seite

VORWORT

Der vierte Band des Jahrbuches der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde führt die begonnenen Arbeiten weiter.

In der Buchausstattung unterscheidet er sich noch nicht wesentlich von den früheren Bänden, nur dass die Kräfte und Fähigkeit der Mitarbeiter gewachsen sind. Für die folgenden Bände kann sich die Gesellschaft auf diesem Gebiet nunmehr höhere Aufgaben stellen. So soll der nächste Band einen einheitlichen Charakter tragen, indem für die Kopf- und Randleisten und für die Vignetten die Motive des Stilllebens und der Trophäe zu Grunde gelegt werden. Der Korb mit Tomaten in diesem Bande giebt schon ein Beispiel von der Art der Anwendung.

Besonders wünschenswerth wäre es, wenn im nächsten Jahre die Zahl der Aufnahmen Hamburgischer Architektur, wie wir sie von Frau Marie Zacharias, Fräulein Ebba Tesdorpf, Fräulein Kortmann, Frau Bohlen, Fräulein Woermann, Fräulein Ferber, Herrn Eduard Lorenz Meyer u. A. besitzen, systematisch fortgesetzt würde.

Nachdem in den ersten Bänden das Arbeitsgebiet des Dilettantismus und namentlich der Blumenkultur auf die modernen Bedürfnisse untersucht wurden, ist im vergangenen Heft mit einer Betrachtung der Grundlagen unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Production begonnen. Dieser Abschnitt »Haus und

Heimath« wird im vorliegenden Bande weiter geführt. Der Aufsatz »Realistische Architektur« ist nur aus redactionellen in die erste Hälfte gerückt.

Wenn sich die bisherige Theilnahme erhält und die Zahl der Mitarbeiter am literarischen Theile so erfreulich vermehrt wie am künstlerischen, so ist bereits für den nächsten Jahrgang eine Uebersicht über das künstlerische Leben in Hamburg in Aussicht genommen.

ALFRED LICHTWARK

DIE SEELE UND DAS KUNSTWERK

EIN NACHWORT ZU ARNOLD BOECKLIN'S SIEBENZIGSTEM GEBURTSTAG

ED

1897

DIE SEELE UND DAS KUNSTWERK

NACH EINEM VORTRAG IN DER LITERARISCHEN GESELLSCHAFT

Wer Arnold Boecklin von Herzen zugethan ist, konnte nur mit gemischten Gefühlen den Ausbrüchen des Festjubels zusehen, der sich in Zeitungsartikeln, Jubelhymnen, Festnummern, Telegrammen und Briefen nach Florenz und in Festvereinigungen begeisterter Verehrer an seinem siebenzigsten Geburtstag Luft gemacht hat. Es hätte im Deutschen Reich ein allgemeiner Busstag angeordnet werden sollen. Alle Erinnerungstage an künstlerische Grössen unseres Jahrhunderts müssten Busstage sein.

Gewiss haben wir Ursache, zu jubeln, dass in unseren Tagen der Welt eine neue Offenbarung wie die Kunst Boecklins beschert worden ist. Aber der Freudenrausch kommt reichlich spät und ist zu stark mit dem Gefühl der Beschämung legirt. Denn wie lange ist es her, dass der Name Boecklins allgemein nur mit einem gewissen Respekt genannt wird? Wie lange ist es her, dass sein Name bei der Masse unserer Gebildeten Hass, Abscheu und lautes Gelächter auslöste? Wir vergessen sehr schnell.

Und wenn wir ehrlich sein wollen: kommt wohl den Meisten, die heute mitjubeln, die Begeisterung aus eigner, selbst erworbener Ueberzeugung? Es ist schlimm, konstatiren zu müssen, dass die starke Opposition erst von dem Augenblick an verstummte, da es geschickten Spekulanten gelungen war, aus Boecklins Gemälden Börsenpapiere zu machen. Das ist noch kein Lustrum her. Boecklin hat es an freudigen Verehrern nie gefehlt, aber er musste die Mitte des siebenten Jahrzehntes überschritten haben, ehe auch nur jene zweifelhafte Form der Popularität ihn grüsste. Er hat sich nie um die Meinung der Welt gekümmert, weil er wusste, was sie werth war. Was er jetzt erlebt, wird sein helles Auge nicht mehr mit dem Glanz der Freude füllen; es kann nur ein mitleidiges Lächeln auf seine Lippen locken. Uns aber sollte der Jubeltag des grossen Meisters den Anlass zur Selbstprüfung geben.

* * *

Wie kommt es, dass in der Kultur der vergangenen Jahrhunderte die grossen Künstler von den Besten ihres Volkes und der ganzen gebildeten Welt getragen und gehoben wurden, und dass in unserer Epoche die Menzel, Boecklin, Millet so spät und so widerwillig erkannt und anerkannt wurden? Nur einmal hat ein Volk in früherer Zeit sich gegen einige seiner ganz Grossen ähnlich benommen. Das waren die Holländer im siebenzehnten Jahrhundert, die sich von Rembrandt, Hals, dem delftschen van der Meer abwandten und ihre Gunst auf das Haupt geringerer Geister schütteten, die das Mass der Masse nicht so unbequem überragten. Die Dinge lagen damals ähnlich wie heute.

Wir müssen uns immer wieder erinnern, dass mit der französischen Revolution in ganz Europa die Existenz der Fürsten und der Aristokratie, die bis dahin die Kultur getragen hatten, auf eine neue Basis gestellt war. Sie schufen und trugen keine neue Kultur mehr und verloren deshalb die, die sie besassen. Das ist ein gesetzmässiger Vorgang. Nach einer Generation unterschieden sie sich nur noch durch einige Aeusserlichkeiten von dem Bürgerstande, der nun obenauf war. Ueberall stiegen die unteren Schichten empor. Das Mittel zu ihrer Erhebung aber war die Intelligenz, der Verstand; und oft genug — wenn nicht in der Regel — eine starke, aber einseitige und beschränkte Intelligenz. Kultur brachten sie nicht mit und konnten sie so schnell nicht erwerben wie ihr Wissen. Kultur ist eine Pflanze, die langsam wächst und zarter Pflege bedarf.

Wie stand in dieser neuen Welt, in der die Intelligenz Herrscherin war, die Kunst da?

Der erste Genius, in dessen Entwickelung dieser neue Zustand eingriff, war ein Hamburger, Philipp Otto Runge. Als er im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts seinen Cyklus der Tageszeiten entworfen hatte, der das Programm der ganzen Kunst des Jahrhunderts enthielt, stand seine Umgebung rathlos davor und er wurde immer wieder gefragt, was er mit diesen Bildern sagen wollte. Wenn ich es sagen könnte, antwortete er, brauchte ich es nicht zu malen.

Dies Wort trifft das Wesen aller grossen Kunst. Der blossen Intelligenz steht vom weiten Reich der Kunst nur eine enge Vorhalle offen. Die Sprache der Dichtkunst, die Musik, die bildende Kunst sind Ausdrucksmittel nicht des Verstandes, sondern einer starken, besonders gearteten menschlichen Seele.

Es kommt in der Kunst nicht darauf an, dass Etwas gemacht, sondern dass Etwas ausgedrückt wird.

Das Machen lässt sich mit Hilfe einer guten Schulung und einer gewissen Intelligenz erlernen. Aber die Kunst der Musik besteht nicht darin, dass man im Stande ist, die Form des Walzers, der Sonate, des Liedes auszuführen mit Hilfe der künstlerischen Ideen, die Gemeingut sind, wie Luft und Licht, die Kunst der Poesie wird nicht erreicht, wenn sich einer geübt hat, Verse nach Heines Art zu verfertigen, die Kunst der Malerei ist noch nicht da, wenn einer gelernt hat, ein Landschaftsmotiv oder eine Figur korrekt zu zeichnen oder zu malen. So weit kann Jeder kommen, der nicht unter dem Durchschnitt begabt ist. Von Kunst aber darf erst die Rede sein, wenn eine neue und eigene Empfindung Gestalt gewonnen hat. Das ist der Grund, weshalb so viele Bilder, die als Mache keinen Tadel verdienen, mit der Kunst nichts zu thun haben, dass so viele Musikstücke, so viele Gedichte, deren Technik nicht zu beanstanden ist, weder Musik noch Literatur sind.

Wer die eigene und starke Empfindung nicht hat, kann nicht Künstler werden, und wer sie besitzt, dem wird selbst einmal eine Unzulänglichkeit des technischen Ausdrucksvermögens übersehen.

* * *

Wie durchaus die Kunst als Ausdruck der Empfindung, nicht der Erkenntniss, aufgefasst werden muss, lässt sich am Leichtesten in der Poesie erkennen. Was enthält ein lyrisches Gedicht, das den Verstand anginge? Wer es in Prosa übersetzt, hat nichts Lebendiges mehr in der Hand. Ja, man darf behaupten, ein lyrisches Gedicht, das sich in Prosa aufgelöst noch hält, gehört nicht zur

höchsten Gattung der Kunst. Denn das Wesen des Gedichtes liegt in der rhythmischen Verdichtung eines Gefühls. Die Sprache, an sich ein abstraktes Ausdrucksmittel, verbindet sich in der Poesie mit dem Rhythmus und der Melodie der Musik, die ein rein durch die Sinne wirkendes Ausdrucksmittel ist. Alle Poesie wird doch wohl ursprünglich gesungen. Die gesprochene Poesie ist schon um die Hälfte ihrer Wirkung gebracht, gelesen sollte Poesie überhaupt nicht werden.

Die Sprache ist ein Mittel zur Verständigung mit Anderen. Diese Funktion streben die Künste als Ausdrucksmittel im letzten Grunde überhaupt nicht an. Sobald der schaffende Künstler an Mittheilung denkt, an die Wirkung, die er erzielen will, ist seine beste Kraft gelähmt. Wie schafft das Kind, das seine ersten Eindrücke von der Welt auf die Schiefertafel bringt? Es zeichnet den Mann, das Haus, — nicht, damit Vater und Mutter es loben oder damit es seinen Geschwistern und Kameraden imponirt, sondern, um einem inneren Drange Luft zu machen. Es ist Künstler. Der grosse Maler vor seiner Staffelei, der Dichter im Ringen mit Rhythmus und Wort, der Musiker, dessen Seele sich in der Linie einer aufquellenden Melodie bewegt, der Architekt, in dessen Phantasie sich aus dem Chaos der Möglichkeiten das neue Monument kristallisirt, sie sind mit sich allein. Einsam und ganz ohne einen Gedanken daran, ob Andere später auch folgen werden, ob Andere auch nachempfinden können, was sie vorher empfunden haben, geniessen sie die höchste Wonne, die der Seele beschieden ist, die Wehen des Schaffens. Gedanken an die Wirkung auf Andere, an die Mittheilung, gehören dem Vorgange des Schaffens nicht mehr an. Der göttliche Augenblick ist vorüber, sobald sie sich einstellen, und wer von ihnen ausgeht, dem kommt er nie.

Lesezeichen

Der Schauspieler, der Tänzer, der Redner und der ausübende Musiker, deren Produktion an das Beisein der Zuhörer und Zuschauer gebunden ist, deren Kraft sich steigert, je mehr sie sich getragen fühlen von einem miterlebenden Auditorium, gehören nur scheinbar einer anderen Kategorie von Schaffenden an. Das Beste leisten auch sie nur in dem Moment, wo ihr Verstand nicht weiss, dass noch Andere in der Nähe sind, wo sie sich der Produktion oder Reproduktion ganz hingeben.

Unter diesem Gesichtswinkel muss das Erzeugniss der bewegten Menschenseele, das Bild, das Musikstück, das Gedicht, zuerst betrachtet werden. Es ist als Produkt einer Empfindung das Echo eines Eindruckes, den die Welt auf ein Menschengemüth

von starker Empfindung gemacht hat, auf sich gestellt. Es hat mit dem Publikum zunächst gar nichts zu thun, und das Publikum hat weder Anspruch noch Anrecht darauf. Wer die bekannten und oft gehörten Wendungen in den Mund nimmt: Vom Künstler verlange ich, der Künstler soll, der Künstler muss, — der beweist damit nur, dass er keine Ahnung hat, wie das Kunstwerk entsteht. Mit solchen Forderungen mag er dem Handwerk gegenübertreten, das ihm dient, er mag sie vor der breiten Masse der künstlerischen Produktion erheben, der Marktwaare, die einem vorhandenen Bedürfniss entgegenkommt. Nach der Kunst des Genies hat kein Mensch auf der Welt Bedürfniss, ehe sie da ist, ausser dem Einen, der sie erzeugt, den Andern wird sie Bedürfniss nur soweit sie sie nachzuempfinden, das heisst nachzugestalten im Stande sind. Das Kunstwerk hat die Eigenschaft, die Empfindung, aus der es entsprungen ist, in anderen Seelen, die sie nicht selbstständig haben oder ausdrücken können, wieder zu erwecken. Lichtenberg hat Das einmal in seinem Urtheil über Wieland formulirt: »Er spricht Empfindungen aus, dass sie wieder Empfindungen werden.«

Lesezeichen

Das Kunstwerk ist Selbstzweck für Den, der es schafft, für die Anderen existirt es erst, wenn es in ihren Seelen auflebt. Dazwischen ist es im Grunde gar nicht vorhanden.

* * *

Soll es in einem anderen Menschen wieder lebendig werden, muss dessen Seele der des Schöpfers verwandt gestimmt sein. Je näher die nachschaffende Seele der des Schaffenden steht, desto näher kommt ihr Genuss am Kunstwerk dem des Schöpfers. Wer wird so tief von dem Werk des Musikers erschüttert und mitgerissen wie der verwandte Schöpfergeist? Wer steht vor einem Bilde bis in alle Fibern durchbebt wie ein Maler? Ist die Seele nicht da, in der es aufleben kann, dann ist das Bild nur bemalte Leinwand, die Statue ein behauener Stein, das Gedicht bedrucktes Papier, die Musik ein Geräusch, — vielleicht, nicht einmal ein angenehmes.

Das ist wörtlich zu nehmen. Das Kunstwerk geht als Realität zu Grunde, wenn die Seelen nicht mehr da sind, die es aufnehmen

können, und kann eben so leicht verschwinden, wenn sie noch nicht da sind. Die Geschichte beweist es auf Schritt und Tritt. Nicht nur die einer fernen Vergangenheit, auch die unseres Jahrhunderts, auch die unserer Tage.

Ein Bürger des römischen Reiches, der im dritten Jahrhundert den Besitz seiner Welt an unvergleichlichen, für die Ewigkeit gegründeten Bauwerken, die unzählbaren Legionen von Statuen in unverwüstlichem Erz und Marmor, die wie ein zweites Volk seine Städte bevölkerten, den Schatz an Literatur aller Gattungen, an Musikwerken überschlug, musste Das für einen ewigen Besitz der kommenden Geschlechter ansehen. Die Welt wusste, was sie daran besass, und hütete den Schatz. Was ist daraus geworden? Sobald die Seelen nicht mehr da waren, die diese Kunst fühlen konnten, sank Alles dahin. Die Marmorstatuen wanderten in die Kalköfen, die Bronzen wurden zu Kesseln und Glocken umgeschmolzen, die Tempel als Steinbrüche benutzt, die Pergamente zu Schuhsohlen. Und was ist uns übriggeblieben? Nur Das, was zufällig nicht zerstört wurde oder was, wie die Werke der Dichter und Historiker, in einzelnen Seelen des Mittelalters noch Empfindungen zu wecken im Stande war. Es ist bezeichnend, dass die Kunstwerke, die auch den Verstand oder die Neugier fesseln konnten, erhalten blieben, die Epen und Erzählungen, Werke im Material der Sprache, die auch dem Verstand zu thun geben, und dass die dem praktischen Bedürfniss dienende Architektur am längsten lebte und am frühesten wieder erwachte.

Diese Zerstörung einer Welt von Kunst ist nicht ein einzelner, durch die ungeheure Katastrophe des Unterganges der alten Welt erklärbarer Fall; er wiederholt sich vom Mittelalter her Jahrhundert um Jahrhundert. Sobald die Seelen gestorben, sanken die Kunstwerke, die für sie geschaffen waren, in Schutt und Staub. Was erhalten blieb, verdankt seine Existenz einem Zufall, in der Regel seiner Verbindung mit dem Kultus. Denn was besitzen wir noch von der Baukunst aus der ersten grossen Blüthezeit unseres Volkes? Ein paar Dome stehen aufrecht, von den Palästen der Kaiser und Grossen ist nichts intakt. Wenn vor einem Jahrhundert die gewaltigen Bildwerke im Dom zu Naumburg oder Bamberg, die wir heute zu unserem edelsten Besitz rechnen, zerstört worden wären, keinem Menschen wäre der Verlust zu Herzen gegangen. So ist es der Gothik gegangen, als die Renaissance tagte, so der Renaissance, als es Barock wurde, so dem Barock und Rococo, als der Klassizismus die Herrschaft antrat, und dem Klassizismus und seiner Nachfolgerin, der Romantik, in der Epoche des Realismus.

Mir steht als ein unauslöschlicher Eindruck in der Erinnerung, dass mir Jakob Burckhardt gestand, wie widerwärtig ihm einst alle Kunst der Hochrenaissance, des Barock und Roccoco gewesen sei. Nach einem Hauptwerk Watteaus durften die Schüler Davids mit Brotkugeln schiessen, dann kam es auf den Trödelmarkt. Die ersten Sammler, die sich in der Mitte unseres Jahrhunderts dem Rococo zuwandten, kauften die Handzeichnungen der grössten Meister aus den Ramschmappen der fliegenden Antiquare des Quai d'Orsay.

Uns geht es nicht besser. Was wäre aus den Werken Philipp Otto Runges geworden, wenn die Pietät seiner Nachkommen sie nicht gerettet hätte? Dass wir heute zu erkennen vermögen, was für Begabungen wir in Hamburg an den Speckter und Oldach besassen, verdanken wir einzig den Mitgliedern ihrer Familien, die ihre Bilder und Zeichnungen nicht haben verkommen lassen. Und die Zeit ist uns so nah.

Innerhalb eines Menschenlebens vollziehen sich so die tiefsten Wandlungen. Dass ein Künstler in seinem Alter die frischesten Werke seiner Jugendkraft nicht mehr leiden kann, scheint fast ein Gesetz zu sein. Hermann Kauffmann reichte eine Petition bei der Verwaltung der hamburgischen Kunsthalle ein, dass man eins der Hauptwerke seiner Mannesjahre, die Propsteier Fischer, aus der Gallerie entfernen möchte. Er verstand das Bild selbst nicht mehr. Es war seinem Gefühl zuwider.

* * *

In unserem Jahrhundert war es dann das Schicksal vieler der grössten Künstler, dass die Seelen für ihre Werke noch nicht da waren, als sie schufen. Es dauerte Jahrzehnte, bis nur für die Mehrzahl der Besten ihres Volkes Existenz gewonnen hatte, was sie hervorbrachten. Es liesse sich mit Namen und Daten belegen, dass Bilder von Künstlern, die heute einen Ruhmestitel unseres Volkes bilden, von denen, die sie durch einen Zufall in Besitz bekamen, zunächst in die Rumpelkammer gesteckt wurden.

Keiner hat wohl mehr darunter gelitten als Boecklin und auf anderem Gebiete sein grosser Landsmann Jeremias Gotthelf, dessen hundertsten Geburtstag wir in diesem Jahre begehen. Wie es Boecklin gegangen ist, weiss alle Welt. Sein Volk, das ihm heute zujauchzt, hat ihn mit Hass und Spott verfolgt, wo es ihn nicht einfach ignorirte. Das kleine Ausstellungslokal des Kunsthändlers Gurlitt, dessen Verdienst es war, Berlin mit Boecklin näher bekannt zu machen, war für Viele ein Lachkabinet. Und leider sind wir nicht so glücklich, behaupten zu dürfen, es habe dem Künstler nicht geschadet, dass er so einsam und nur von Wenigen verstanden seine Kunst übte. Wir haben in einzelnen mehr zufällig entstandenen Werken den Beweis, dass einer der grössten Monumentalmaler unseres Jahrhunderts in ihm steckte. Man hat ihn, als es Zeit war, nicht zugelassen und Millionen für Dekorationen ausgegeben, die heute werthlos, wenn nicht gar schädlich sind.

Und ist es Gotthelf nicht ähnlich ergangen? Er ist vielleicht die grösste epische Begabung seiner Epoche; in seinen Hauptwerken spricht sich diese Bedeutung unverkennbar aus. Und wer von unseren Gebildeten weiss heute mehr von ihm als den Namen? Und wie Viele von denen, die seinen Namen gehört haben, kennen ihn aus seinen Werken? Von wie Vielen, die ihn zu lesen versucht haben, dürfen wir annehmen, dass sie ihn nicht nur deshalb gut finden, weil Leute, auf deren Urtheil sie hören, ihn bewundern, sondern weil sie das Wehen seines Geistes in ihrer eigenen Seele verspürt haben? Unser Fluch, das Eigene gering zu achten und von weit her Idole zur Anbetung zu importiren, trägt einen Theil der Schuld. Romanschreiber aus England und Frankreich gelesen zu haben, die dem grossen Schweizerdeutschen nicht das Wasser reichen, gehört in Deutschland zur allgemeinen Bildung.

Noch ein dritter Jubilar dieses Jahres, Hans Holbein, ist durch diese nationale Verblendung eine schemenhafte Silhouette geworden. Wer kennt sein Hauptwerk, die Bilder des Todes, aus eigener Anschauung und nicht vom flüchtigen Ansehen einer Reproduktion, sondern durch selbstständige Versenkung in seinen Inhalt? Alle Madonnen Raphaels wiegen dies Werk für unser Volk nicht auf; und Holbein steht uns immer noch so fern wie Dürer, wie Schongauer, wie Rembrandt. Denn der Bildungsgang, den unsere Gesellschaft zurücklegt, führt nirgends über die Flur der bildenden Kunst, höchstens eine Strecke durch das Gestrüpp des kunstgeschichtlichen Unterrichtes.

* * *

Wenn ein Deutscher nur Der ist, der ein persönliches und herzliches Verhältniss zu den grossen Dichtern und Künstlern der Nation gewonnen und sich mit ihrer Lebensenergie, ihrem Geiste gefüllt hat, dann dürfen nicht Viele, die unsere Sprache reden, die Zugehörigkeit beanspruchen. Millionen werden alljährlich in Deutschland für die Pflege der Kunst ausgegeben, aber sie wird nicht da gepflegt, wo sie allein der Pflege bedarf: in der Seele des heranwachsenden Geschlechtes. Unsere ganze Bildung beschränkt sich auf die Seite des Verstandes, die sich reglementiren lässt. Wenn wir erzogen würden, mit der Seele ein Werk der Dichtkunst aufzunehmen, wären die über alle Vorstellung kläglichen Zustände unserer Literatur dann denkbar? Und wenn wir Kunst fühlen lernten, wäre so viel Rohheit und Barbarei in Ansicht und Urtheil möglich, wie uns alle Tage gegenübertritt?

Wir sollten in diesen Erinnerungstagen an drei der grössten deutschen Genien uns geloben, dass wir, so weit unsere Kraft reicht, dafür wirken wollen, in der heranwachsenden Jugend die Kraft der Empfindung zu wecken und zu stärken, damit für alle grosse Kunst, die wir in Musik, Malerei und Dichtkunst ererbt haben, die Seelen da sind, in denen sie lebendig werden kann, und damit die neuen Genien, die das Geschick uns sendet, die Seelen finden, die ihnen ein Echo zurückwerfen, ehe das Alter sie gebeugt oder der Tod sie hingestreckt hat.

Mit der Seele das Werk des Musikers, des Dichters hören, mit der Seele das Gebilde des Malers, des Bildhauers, des Baumeisters sehen! Das hat wohl zuerst unser alter Brockes ausgesprochen, der eine schwere Perrücke trug, und über den sich so gern die Philologen belustigen, die für seine Schwächen ein Auge haben, aber seine besten Qualitäten nicht zu bemerken pflegen, weil in ihnen nicht lebendig ist, was er als köstliches Gut besitzt. Es sei ihm einst gegangen wie Jedermann, sagt er einmal, er habe gesehen und doch eigentlich nicht gesehen. Dann bricht er aus:

»Jetzt aber, wo der Seele Augen
Durch meines Leibes Augen sehn,
Kann ich in Wahrheit Dir gestehn,
Dass sie erst recht zu sehen taugen.«

ALFRED LICHTWARK

DER HAMBURGER PAN

EIN GESPRÄCH ZWISCHEN KÜNSTLER UND KUNSTFREUND IM RESTAURANT

Der Künstler, am Frühstückstische sitzend, zu dem hereintretenden Kunstfreunde: Guten Morgen, Herr Doctor!

Der Kunstfreund: Guten Morgen. Wie freue ich mich Sie zu treffen. Da kann ich mich ja gleich aussprechen.

K.: Haben Sie etwas Besonderes?

Kf.: Ich habe eben das Hamburger Pan-Heft durchgesehen, und das hat doch einen bedeutenden Eindruck auf mich gemacht.

K.: Na, bestellen Sie nur erst mal; der Kellner steht schon hinter Ihnen.

Kf.: bestellt.

K.: Hm, ich habe unsern Pan auch gesehen.

Kf.: Sie sagen das so zögernd, als seien Sie nicht sonderlich mit ihm zufrieden.

K.: Nicht so ganz. Ich war ein wenig enttäuscht. Aber sagen Sie mal zuerst Ihre Ansicht.

Kf.: Ich will durchaus nicht in Abrede nehmen, dass im Einzelnen mancherlei auszusetzen sein mag. Aber darauf kommt es in erster Linie auch nicht an. Das Ganze ist doch für Hamburg ein Ereigniss von hervorragender Bedeutung.

K.: Was verstehen Sie unter »das Ganze«?

Kf.: Nun, das Erscheinen des Heftes an sich; die Thatsache, dass nach Berlin, München und Dresden Hamburg auf den Plan tritt und dadurch zu erkennen giebt, es wolle nicht nur als Handelsstadt, sondern wie jene Städte, als Trägerin geistiger Kultur angesehen werden. Dazu gehört doch wirklich Muth. Hamburg, das wegen seines Materialismus vielgeschmähte, die »Stadt der Beefsteakvertilger und gefüllten Kassen« erhebt den Anspruch, als gleichberechtigt mit jenen alten Centren deutscher Bildung angesehen zu werden. Bedenken Sie, was das heisst.

K.: Freilich ist's ein Wagniss.

Kf.: Es wäre ein Wagniss beim Zweifel an der eigenen Kraft. Solche Zweifel sind aber nicht begründet, und darum handelt es sich um nicht mehr und nicht weniger, als dass Hamburg nunmehr wieder den ihm zukommenden Platz in der kulturellen Entwicklung Deutschlands einzunehmen gewillt ist. Das Pan-Heft ist, ich möchte sagen, der erste Schritt unserer jungen Hamburgischen Kultur in die Oeffentlichkeit. Damit ist etwas Unwiderrufliches geschehen, was uns nothwendiger Weise auf der beschrittenen Bahn vorwärts drängt. Hamburg hat sich im Wettstreit des neuen geistigen Lebens mit den führenden deutschen Städten engagirt, und es ist eine Ehrensache geworden, alle Kräfte einzusetzen.

K.: Ich wünschte mit Ihnen, dass es so wäre, aber ich fürchte, dass nur wenige die Sache von diesem Gesichtspunkte ansehen. Und gerade die Elemente, die vermöge ihrer Mittel der Bewegung kräftige Unterstützung gewähren könnten, stehen seitab. Ich hörte einmal wie von einem Angehörigen der guten, wohlhabenden Kreise Hamburgs Kulturberuf kurzweg mit dem Sprichwort: »Schuster bleib bei deinen Leisten« verneint wurde. Und eine derartige Gesinnung wird von so vielen Seiten mit einem solchen ruheseligen Behagen gehegt und geäussert, dass man verzweifelnd an die Richtigkeit jenes Satzes glauben sollte.

Kf.: Wir dürfen nicht erwarten, die Träger solcher Anschauungen zu unseren Ideen zu bekehren, sondern müssen vor der Hand zufrieden sein, wenn wir von ihnen nicht durch allzu grossen Widerstand gehemmt werden. Die Förderung der geistigen Entwickelung kann nur von der jungen Generation selbst ausgehen, aber damit hat es keine Noth. Die Kräfte sind so gesund, dass sie eine Hamburgische Kultur schon tragen können.

K.: Aber auf die Dauer bedürfen sie der materiellen Unterstützung. —

Kf.: Wenn sie ihre Lebenskraft ein paar Jahre hindurch bewiesen haben, wird es ihnen an dieser Unterstützung nicht fehlen. Da vertraue ich auf den patriotischen Sinn der Hamburger. Wo es sich um die Ehre der Vaterstadt handelt, —

K.: Sie sehen aber nicht ein, dass es der Fall ist.

Kf.: Sie werden es lernen. Darum ist es gerade von Wichtigkeit, dass Hamburg mit diesem Pan-Heft vor ganz Deutschland hingetreten ist und erklärt hat: »Seht, das wird bei uns gemacht«. Die Ueberzeugung von Hamburgs Kulturberuf muss erst draussen, im Inlande, wie wir zu sagen pflegen, begründet werden. Wird der Werth unserer Arbeit dort erkannt, so wird auf dem Umwege der Prophet auch in seiner Vaterstadt Beachtung und die nöthige materielle Förderung finden.

Die Thatsache ist durch das Pan-Heft offenkundig geworden, dass die moderne geistige Entwicklung Deutschlands mit Hamburg als einem wesentlichen Faktor zu rechnen hat; vor allem ist auf die eigenartige künstlerische Bewegung, die sich bei uns vollzieht und im übrigen Deutschland noch so gut wie unbekannt geblieben ist, mit Deutlichkeit hingewiesen.

K.: Damit berühren Sie die Seite, welche mich am wenigsten zufrieden gestellt hat. Gerade das Wesen dieser künstlerischen Bewegung kommt meines Erachtens nicht zu seinem Recht: Wir wissen ja, worin es beruht, in dem grundehrlichen, hingebenden Studium unserer Landschaft mit ihren Licht-, Luft- und Farbenwirkungen, und der Eigenthümlichkeit des menschlichen Lebens, welches sich in ihr abspielt. Aber wie kommt dies zum Worte? In zwei Reproduktionen Ruthsscher Bilder. Was wir jüngeren anstreben, davon ist nichts zu sehen.

Kf.: Wer von der jungen Hamburgischen Kunst nichts weiss, kann sich gewiss auf Grund des bildlichen Inhalts des Hefts keinen Begriff von ihr machen. Aber Ihr Urtheil ist doch ungerecht. Zunächst liesse sich erwidern, dass Raum und Mittel Eines Heftes nicht genügen, so etwas zur vollen Anschauung zu bringen. Die künftigen Hefte werden genügend Gelegenheit bieten, das nachzuholen. Und was jene Ruthsschen Bilder angeht, so stehen sie mit der Auffassung der Jungen doch in einem überraschenden Zusammenhang.

K.: Na, die Stellungnahme des Altmeisters zu uns ist doch eine so ablehnende, dass man ihn nicht mit uns identifiziren kann.

Kf.: Und trotzdem finden sich gerade in seinen neueren Gemälden die Elemente, welche das Wesen der heutigen Hamburger Malerei ausmachen. Natürlich mit den durch die persönlichen Verhältnisse bedingten Modifikationen. Aber das naive Herantreten an die Natur äussert sich mit einer Farbigkeit und Frische, die, unter Berücksichtigung seines Entwicklungsganges, zu überraschtester Bewunderung hinreissen muss.

K.: Jedenfalls kommen jene Qualitäten, weil sie im Wesentlichen auf der Farbe beruhen, in den Reproduktionen nicht

heraus. Darin liegt natürlich überhaupt eine grosse Schwierigkeit. Die Bedeutung unserer heutigen Kunst ist eine so vorwiegend koloristische, dass die Wiedergabe farbiger Darstellungen in Schwarz und Weiss eigentlich zwecklos ist. Was kann man sich z. B. unter Alberts' »Blühender Hallig« vorstellen. Ich denke mir, das wird ein Bild sein, wo der ganze Erdboden mit Farbe übergossen ist, und hier sieht es wie eine graue Suppe aus.

Kf.: Man wird gut thun, im Allgemeinen auf den Versuch zu verzichten, durch einfarbige Reproduktion den Eindruck farbiger Kunstwerke wiederzugeben. Daraus ergiebt sich aber eine neue Forderung. Wenn ein Künstler oder eine Gruppe von Künstlern nicht von vornherein darauf verzichten will, ihre Eigenart in einer Zeitschrift, wie sie der Pan ist, einem grösseren Publikum bekannt zu machen, wird ein Ausdruck gesucht werden müssen, wie er sich für die Buchausstattung eignet. Der Schwerpunkt muss nicht auf die sogenannten Beilagen, sondern mindestens in gleichem Maasse auf die Bilder im Text, auf die Kopf- und Randleisten u. dgl. gelegt werden.

K.: Ich gebe ohne Weiteres zu, dass die Schuld an uns selbst liegt, wenn auf diesem Gebiete noch manches zu wünschen geblieben ist. Aber ich glaube, es ist verzeihlich. Die Aufgabe trat zu plötzlich an uns heran. Der Sinn für das Dekorative, insbesondere, worauf es hier ankam, die dekorative Buchausstattung, war bei uns noch nicht genügend geübt und entwickelt. Wir fühlten ja, worauf wir hinaus mussten, aber zwischen diesem Gefühl und der Ausführung liegt noch das weite Gebiet des Experimentes.

Kf.: Es lässt sich nicht leugnen, dass die Kopfleisten, Textbilder und Schlussstücke vervollkommnungsfähig sind. Aber sie beweisen das richtige Gefühl für das Wesentliche; für — ja, ich möchte nicht »Styl« sagen —

K.: Doch, es ist ein Styl erforderlich. Natürlich darf er nicht konventionell werden. Die als eigentliche Buchausstattung gedachten Zeichnungen sollten auf keinem anderen Wege als im Holzschnitt reproduzirt werden. Das entspricht nicht nur dem Druckverfahren, sondern zwingt den Künstler auch zu einer Vereinfachung der Zeichnung, wie sie ihre Bestimmung erfordert. Es sind ja keine Bilder, sondern Ornamentik, die anregen und erfreuen, aber nicht Selbstzweck sein soll. Illies hat das in den Gaisblattblüthen richtig erkannt, die seltsamer Weise als Orchideen vorgeführt werden; nur wirkt die Komposition etwas unruhig.

Kf.: Wie mag es kommen, dass die von Illies in farbiger Zinkätzung hergestellten Blumenstudien, die doch so dekorativ wirken, keine Aufnahme gefunden haben?

K.: Das erklärt sich wohl aus der Schwierigkeit, den farbigen Druck bei einer grossen Auflage dem Text einzuverleiben. Aber auch abgesehen davon bekommt man, scheint mir, von den reproduzirenden Techniken, die im letzten Jahre gerade bei uns einen bedeutenden Aufschwung genommen haben, keinen richtigen Begriff.

Kf.: Das Illies'sche Kornfeld mit der Mondsichel repräsentirt doch diese Arbeiten recht gut.

K.: Gewiss, und auch hier muss man mit dem Aufwand von Zeit und Mühe rechnen, den der Druck eines solchen Blattes erfordert. Nahezu 3 Wochen lang hat Illies und mehrere Gehülfen daran

gearbeitet. 5 Mal hat die Platte, weil sie abgenutzt war, von Neuem hergestellt werden müssen. Eine Radirung mit der kalten Nadel giebt sogar nur höchstens 50 gute Abdrücke; — darum ist auch der Illies'sche Jakobikirchhof im Schnee nicht im Original, sondern in einer dürftigen Netzätzung gebracht —. Aber bei der einfarbigen Lithographie ist das alles einfacher, und es ist zu bedauern, dass solche Lithographien, die sich für die Publikation geeignet hätten, nicht vorhanden gewesen sind.

Kf.: Im Vergleich damit ist es überraschend, welch ein bedeutender Raum den Arbeiten der nicht berufsmässigen Künstler gegeben ist. Es ist wohl noch nicht dagewesen, dass in einem Blatte, wie es der Pan ist, der Dilettantismus eine so ernste Beachtung gefunden hat; aber ich muss gestehen, dass mich seine Leistungen mit grossem Respekt erfüllen.

K.: Es wäre begreiflich, wenn wir Künstler diesen Theil des Heftes mit einem Anflug von Eifersucht ansähen. Aber eine solche Missgunst liegt uns fern. Wir Jungen verachten den ernsten Dilettantismus nicht, denn wir wissen, welchen Rückhalt alle künstlerischen Bestrebungen von ihm zu erwarten haben.

Kf.: Es ist ein Verdienst der Redaktion, der Bedeutung des Liebhaberthums in so entschiedener Weise vor dem grossen deutschen Publikum das Wort geredet und gleichzeitig ein Illustrationsmaterial gebracht zu haben, welches gerade das Wesen des ernsten Dilettantismus klar legt.

K.: Ueberhaupt ist die »Rundschau«, wie in den früheren, so auch in unserem Hefte, der interessanteste Theil, und enthält eine Fülle der anregendsten Gesichtspunkte. Vor Allem der Aufsatz, welcher unserer Stadt und ihrer Kultur gewidmet ist. Das, was darin über das historische Werden Hamburgs, insbesondere des sichtbaren Stadtbildes, gesagt ist, ist eine unschätzbare Einführung für jeden, der die Stadt als lebendigen Organismus betrachten will. Ich möchte sagen, die Strassenzüge fangen an, einen wie lebende Wesen anzusehen. Wie dankbar würden wir sein, wenn wir auf Reisen in fremde Städte kommen und etwas fänden, was uns von vornherein so orientiren könnte.

Kf.: Auch für uns Einheimische ist der Artikel von grosser Wichtigkeit. Uns Hamburgern müssen ja in so vielen Dingen erst über uns selbst die Augen geöffnet werden. Aus ihm und der verwandten Abhandlung Otto Ernst's wird der grösste Theil des Publikums erst erfahren, mit welcher Energie sich bei uns geistiges Leben entfaltet.

K.: Nicht wahr, wenn man's liest, sollte man glauben, wir lebten in einer Kulturstadt ersten Ranges!

Kf.: Nun ja! Wenn man all die Strahlen, in denen sich der moderne Geist kund thut, gleichsam in einem Brennglase zusammengefasst sieht, so gewinnt man allerdings den Eindruck einer hell leuchtenden, unser ganzes Volksleben durchwärmenden Sonne.

K.: lacht.

Kf.: Ich wüsste nicht, was dabei lächerlich wäre.

K.: Ich habe mich allerdings des Lachens nicht erwehren können. Wir hier wissen ja, wie die Sachen liegen. Aber die da draussen gewinnen doch ein schiefes Bild, wenn sie glauben, hier wäre eitel Sonnenschein für eine im Aufblühen begriffene Welt. Wer bei uns für das moderne geistige Leben eintritt, hat doch

wahrhaftig einen genügend schweren Stand. Alles, was im Besitze von Macht und Einfluss ist, setzt sich ihm entgegen.

Kf.: Erlauben Sie, das ist doch zu —

K.: Lassen Sie mich einmal von der Leber weg sprechen. Welche Aufmunterung erhält denn hier der Künstler von der Seite, die zum Mäcenatenthume berufen wäre? Ich will nicht pro domo sprechen, aber wer interessirt sich für unsere Dichter und Schriftsteller? Wer kennt sie nur? Wer aus jenen Kreisen weiss etwas von unserem Gustav Falke, der doch einer der feinsten, vielleicht der zarteste aller lebenden deutschen Dichter ist? Wie stellt sich das officielle Theater zu den ernsten modernen Dramen? So ein Stück wie Hans Huckebein ist der Liebling des Publikums, und in den electrischen Bahnen sieht man die abgegriffensten Bände der Leihbibliotheken in den Händen sehr eleganter Damen.

Kf.: Ihre Klagen enthalten viel Berechtigtes. Aber einerseits scheinen sie mir in jenen Aufsätzen keineswegs übergangen zu sein, und dann, glaube ich, übersehen Sie manche günstige Anzeichen. Gewiss lässt das öffentliche Interesse in Hamburg viel zu wünschen; anderswo ist aber das gleiche der Fall. Und es lässt sich doch nicht verkennen, dass gerade in den Kreisen der subtiler Gebildeten auch in der älteren Generation die Theilnahme an dem Neuen immer reger wird.

K.: Nun, dann wissen sie diese Theilnahme jedenfalls sorgfältig zu verhüllen.

Kf.: Man wagt sich nicht gerade muthig vor; verhält sich noch abwartend. Fühlte man sich sicherer, würde man thätiger eingreifen; dass es nicht der Fall, ist zu bedauern. Es hindert auch, dass der Staat, wie er sollte und in seinem eigenen Interesse läge, für die lebendige Kulturentwicklung eintritt.

K.: Ist das denn nicht eine Kalamität?

Kf.: Gewiss, aber wir müssen mit den Verhältnissen rechnen. Dass wir Wünsche aussprechen, kann uns niemand verargen, aber ihre Nichterfüllung darf uns nicht missmuthig machen. Der Sieg wird doch unser sein. Dafür bürgt uns die gesunde Kraft der neuen Elemente. Gerade die Gesundheit der Entwickelung tritt in jenen Artikeln so erfrischend und überzeugend hervor. Alles greift in einander und ist den gleichen oder doch gleichartigen Bedürfnissen entsprossen. Die Kräfte selbt sind nicht abgenutzt. Sie bauen zwar auf der früher gewordenen Kultur auf, gehören aber zum grossen Theil Kreisen an, die jungfräulicher Boden sind und mit heissem Drang nach eigener Bildung streben.

K.: Wenn Sie nur kein zu grosser Optimist sind.

Kf.: Halten Sie es auch für Optimismus, wenn ich unsern Pan für den besten aller bisher erschienenen Pane halte, und glaube, dass keines der früheren Hefte einen so localcharacteristischen Eindruck hervorgerufen hat?

K.: Diesen Eindruck haben wir allerdings gewonnen, aber ich weiss nicht, ob er richtig ist. Wir kennen hier die Verhältnisse von Grund aus, und ein Bild, eine Zeichnung, ein Gedicht, ja ein Name weckt in uns eine zusammenhängende Reihe von Vorstellungen. Für uns bedeutet daher jedes Stück mehr als für die draussen Stehenden, Uneingeweihten, für welche es eben noch eines Kommentars bedarf. Ich halte es daher für möglich, dass unser Heft für jeden dritten nicht mehr und nicht weniger ist, als die

anderen Hefte für uns. Aber ich will damit kein Urtheil aussprechen, gerade darin ist es ungeheuer schwer, objectiv zu sein.

Kf.: Ich glaube nicht, dass Sie Recht haben; in der Hauptsache jedenfalls bin ich meiner Ueberzeugung sicher, darin, dass keine deutsche Stadt einen so guten Boden für eine heimische selbstständige Kultur hat wie Hamburg. In dem ganzen geistigen Leben ist nichts Künstliches, von aussen Hereingetragenes. Nicht die Treibhauswucherung fremder, willkürlich gepflanzter Keime; alles entwickelt sich folgerichtig und autochthonisch mit zwingender Nothwendigkeit. Die Zeit ist gekommen; es muss heraus und wird allen Widerstand überwinden. In dem Wettstreit, den der Pan inaugurirt, mögen die anderen Städte, Berlin nicht ausgenommen, ihre Kräfte zusammennehmen, wenn sie nicht im nächsten Menschenalter von Hamburg geschlagen werden wollen.

K.: Na, das ist doch eine reichlich starke Zukunftsmusik.

Kf.: Warten Sie es ab.

K.: Hoffen wir das Beste. Leben Sie wohl, ich muss wieder an die Arbeit.

Kf.: Addio! Vergessen Sie Ihre Zusage für morgen Abend nicht!

GUSTAV SCHIEFLER

REALISTISCHE ARCHITEKTUR

Was hat den Bazar Wertheim, der gegen Weihnacht 1897 in der Leipziger Strasse eröffnet wurde, zum populärsten Privatbau Berlins gemacht und dem Namen seines Erbauers Alfred Messel einen so hellen Klang verliehen, als hätte er ein Zugstück fürs Deutsche Theater geschrieben?

Selbst das äusserlich weit pomphafter auftretende Gebäude der Equitable an der Ecke der Friedrichsstrasse hatte es seinerzeit zu keinem ähnlichen Aufsehen gebracht. Nur Fachkreise sprachen davon, das Publikum blieb ganz ungerührt, die Presse nahm kaum Notiz.

Eine populäre Wirkung der Architektur sind wir kaum noch gewohnt, und es hält gar nicht so leicht bei Messels wichtigem Bau die Ursache des volksthümlichen Erfolges zu finden.

Wenige von denen, die aus allen Ecken und Enden Berlins herbeiströmten, werden sich bewusst gewesen sein, dass in der ganz schlichten, gothisirenden Fassade ohne Säulen, Pilaster, Karyatiden und Gebälk die letzte Consequenz aus einer langen Reihe von Versuchen gezogen war, die bis auf Kaiser und von Grossheims Germania an der Ecke der Friedrichsstrasse und der französischen Strasse zurückgehen. Hier trat, so weit ich mich besinnen kann, zum ersten Mal der Typus des modernen Geschäftshauses in die Erscheinung, wenn auch nur für das Erdgeschoss und den ersten Stock, wo die Wände durch grosse Glasscheiben ersetzt waren. Aber noch war die ganze Fassade mit dem bekannten Schema dekorativer Architektur übersponnen,

das auch die weitere Entwicklung des Typus in Berlin nicht aufgab. Wer bei Nacht, wenn die Häuser nur von den Strassenlaternen beleuchtet werden, durch die Leipziger Strasse geht, sieht in Schäfers Equitable an der Ecke der Leipziger- und Friedrichsstrasse das Schema der Glaswände bis zum letzten Stock entwickelt, und er fühlt, da er architektonische Details nicht mehr wahrnimmt, eine enge Verwandtschaft mit Messels Bau. Bei Tage sieht er, dass der Gothiker Schäfer seine Konstruktion in die landläufigen Renaissanceformen gekleidet hat. Messel selber hat am Werderschen Markt vor zehn Jahren die grossen Geschäftshäuser, die sich auf dem Grund der alten Münze und des schönen Fürstenhauses erheben, sehr eigenartig mit Verzicht auf tragende Eisenconstruction in der Fassade errichtet. Aber erst im Bazar Wertheim wagt er, die stützenden Steinpfeiler nach Art gothischer Dienste in gerader Linie durch alle Stockwerke bis zum Dach hinaufzuführen, statt, wie bisher üblich, vier Pfeiler mit Basis und Kapitäl, von Gebälk durchquert übereinander zu stellen. Dass er statt gothischer Fialen Obelisken aufs Dach stellt, fällt dabei gar nicht auf, denn nirgend hat er sich durch gothisches Detail die Hände gebunden.

Auch diese stilistische Ungenirtheit, die ein gothisches Gerüst mit Barokformen schmückt, wird dem Berliner nicht als etwas besonders Auffallendes gegenübertreten. Denn in den letzten Jahren hat der zum guten Theil aus der Gothik herauswachsende Stil Wallots und seiner Nachahmer ihn daran gewöhnt, dass der Architekt sich an ein Schema nicht bindet. Und wie vielen mögen dergleichen Finessen überhaupt zum Bewusstsein kommen?

Es muss schon die selbst dem blöden Auge sich aufdrängende Eigenart des schlichten Werkes gewesen sein, das so absolut anders aussieht als alle andern Häuser in Berlin, und das gerade durch den Verzicht auf das gewohnte Detail auch auf den Uneingeweihten wie die erste Fanfare zur Ouverture eines neuen Actes wirkt.

Und sicher hat auch der Laie das Gefühl gehabt, dass ein neuer Bauorganismus entstanden ist, in dem sich ruhig und fest der Wille ausspricht, eine realistische Architektur zu schaffen, und es mag ihm, wenn er nachher andere Bauten betrachtet hat, zum ersten Male eine Ahnung davon aufgegangen sein, dass Architektur nicht blos Säule, Gebälk und Ornament ist.

Hat er aber erst das Innere auf sich wirken lassen, so wird es ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird sich fragen, ob denn in den übrigen Staats- und Privatbauten, die er kennt, das Bedürfniss so klar und einfach und consequent befriedigt ist, wie hier.

Seit dieser Bau dasteht, hat auch der Laie für die Betrachtung der modernen deutschen Architektur einen neuen Standpunkt gewonnen.

* * *

Malerei, Plastik, Literatur haben eine Epoche des Realismus hinter sich, und nach langen Kämpfen ist man darüber einig, dass es ein nothwendiger Durchgangsprozess war.

Die deutsche Architektur steckt noch bis über die Ohren in der Romantik.

Kleine Wohnhäuser müssen Thürme, Giebel, Erker, Mansarden und eine Ueberfülle an plastischem Schmuck haben. Niemand steigt auf den Thurm, denn es ist dort gar nichts zu sehen, und bewohnbar ist er auch nicht. Niemand sitzt im Erker, denn man kann sich nicht darin umdrehen. Niemand sieht die Ornamente an, denn der Frost würde ihn schütteln.

Ebenso pflegt bei Monumentalbauten die Fassade als Hauptsache aufgefasst zu werden.

Das Leben mag sehen, wie es dahinter fertig wird.

Die Architektur ist fast eben so sehr vom Leben losgelöst wie die Malerei und Plastik, die nicht mehr gewohnt sind, mit Rücksicht auf Gestalt und Beleuchtung bestimmter Räume zu schaffen, sondern für die Wirkung im Abstraktum Ausstellung oder Galerie.

Eine grosse deutsche Stadt besitzt eine sehr schlechte Sammlung lokalgeschichtlicher Alterthümer. Es wird der Wunsch laut, ein monumentales Museumsgebäude dafür zu errichten. Da die Mittel vorhanden sind, finden sich im Stadtrath warme Freunde des Projekts. Im letzten Moment erst erhebt sich Opposition. Die Sammlung sei doch gar zu schlecht, es sei lächerlich, einen Prachtbau dafür aufzuführen. Die Vertheidiger des Projekts geben Alles zu, aber sie plädiren doch, man solle nur bauen, nachher könnte man ja mit dem Gebäude immer noch machen, was man wolle.

Ein Faktum, keine Fabel.

Aber eine herbe Moral steckt doch darin: das Publikum hat kein Gefühl mehr dafür, dass das Haus nicht nur aus der, beliebigen Hohlräumen vorgelegten Fassade besteht, sondern ein Organismus ist, der ein ganz bestimmtes Bedürfniss ausdrückt, und von innen nach aussen entwickelt werden sollte statt, wie es fast die Regel zu sein scheint, aussen für sich und innen für sich.

Es ist nichts als Romantik, von aussen anzufangen: Man scheut sich, entschieden auf den Boden der eigenen Zeit zu treten und dem Bedürfniss scharf ins Auge zu sehen.

Nur, wo der Bauherr ganz genau weiss, was er haben will, und wo er im Stande ist, sich aus den Plänen ein Bild des fertigen Gebäudes zu machen, entstehen Gebilde, die eine Seite unserer Kultur ausdrücken, wie u. a. die grossen Bazare und der für Deutschland neue Typus der Hamburger Kontorhäuser, der sogenannten »Höfe«.

Sehr selten wird ein Staatsbau so straff dem wirklichen Bedürfniss angepasst, wie der Bazar Wertheim.

Es darf dabei nicht übersehen werden, dass die Architekten in der jüngsten Zeit mehr als früher auf die praktische Gestaltung des Innern ausgehen. Aber dieses löbliche Streben bleibt einseitig, wenn nicht auch alle, die für sich selber oder als Organe des Staats in die Lage kommen, Bauherr zu sein, sich ernstlich mit den grundlegenden Fragen des architektonischen Schaffens befassen. Von denen, die in den Kommissionen über öffentliche Bauten zu entscheiden haben, müssen wir sehr energisch verlangen, dass sie sich genau um die Dinge kümmern, die sie für uns vertreten sollen und sich des Ernstes ihrer Verantwortlichkeit bewusst werden. Beim besten Willen kann der Architekt nicht so genau das Bedürfniss kennen wie der Bauherr.

Wie weit wir noch davon entfernt sind, dass im öffentlichen und bürgerlichen Bauwesen der Auftraggeber mitarbeitet, ist nicht so bekannt, wie es wünschenswerth wäre. Es sei ausdrücklich betont, dass die Beispiele, die ich anführen will, nicht aus der Luft gegriffen sind, sondern einzeln namhaft gemacht werden können.

* * *

Es soll ein Nutzbau monumentalen Charakters errichtet werden.

Ein Architekt, der zur Behörde Beziehungen hat, entwirft die Pläne. Die Fassade gefällt der Auftraggeberin ausnehmend und der Entwurf wird zur Ausführung angenommen.

In der Behörde ist aber Niemand, der sich aus dem Grundriss recht zu vernehmen weiss, und als der Bau unter Dach ist und von denen, die ihn benutzen sollen, inspicirt

wird, stellt sich heraus, dass er absolut nicht zu brauchen ist. Die Fortführung wird sistirt, ein zweiter Architekt, den man nach langen Verhandlungen zu gewinnen glücklich genug ist, gestaltet das ganze Innere und, was sich nicht vermeiden lässt, auch die Fassade um. Es kommt auf diese Weise etwas ziemlich Brauchbares noch zu stande, denn die Behörde vermochte in dem Wirrsal des ausgeführten Werkes die unerträglichen Mängel zu bezeichnen, die sie in den Rissen und Plänen nicht erkannt hatte. Sie war in der romantischen Idee befangen gewesen, dass die hübsche Fassade schon Architektur wäre. Der Privatmann, der an den Plänen seines Architekten so wenig Kritik geübt hätte, wäre bei solchem Ausfall wohl in der Regel ruinirt gewesen.

* * *

Eine protestantische Gemeinde will eine Kirche bauen. Die Mittel sind nicht reichlich, aber für die Erfüllung aller praktischen Bedürfnisse durchaus genügend.

In der Konkurrenz trägt ein Gothiker den Sieg davon. Denn dass eine moderne protestantische Kirche im gothischen Stil zu erbauen ist, gehört selbst in Städten wie Hamburg, die aus dem vergangenen Jahrhundert die herrlichsten Typen wirklich protestantischer Gotteshäuser besitzt, zu den Dogmen des romantischen Baugefühls. Wir haben gar nicht das Bewusstsein, dass die protestantische Kirche ein von der katholischen gänzlich verschiedener Organismus ist. Die Franzosen wissen es, ihr Sprachengebrauch nennt die protestantische Kirche temple.

Vom Standpunkt realistischer Baugesinnung ist nun freilich der Stil Nebensache.

Aber nicht Nebensache ist ihr, wie mit der Bausumme die Bedürfnisse einer modernen protestantischen Gemeinde befriedigt würden.

Sie braucht heute nicht nur die Predigthalle, in der sich alle Sonntag die Gemeinde versammelt, und die zu allen anderen Zeiten unter strengem Verschluss gehalten wird, sondern auch Räume für die Gemeindepflege, eine Art geistlichen Clubhauses mit kleineren Versammlungssälen, Küche und allen Nebenräumen. Ein solches Bedürfniss kannte die protestantische Kirche im achtzehnten Jahrhundert nicht, da sie im Alleinbesitz des Einflusses war und nicht zu kämpfen oder höchstens von der Kanzel herab gegen den Unglauben und die Gleichgültigkeit zu Felde zu ziehen brauchte. Wenn aber heute die Gemeinde gedeihen soll, so reicht der sonntägliche Gottesdienst nicht aus. Das Gemeindehaus müsste bei jedem Neubau als nothwendige Ergänzung zur Kirche von vornherein in Anschlag und womöglich mit in den Organismus einbezogen werden. Ein Vorbild dafür bietet schon unsere Grosse Michaeliskirche, deren Sitzungssäle neben dem Altar durch Hochziehen der Schiebefenster sich als Logen nach dem grossen allgemeinen Kirchenraum öffnen.

Aber für das Gemeindehaus pflegen die Mittel nicht zu langen, denn die Kirche muss einen Thurm haben, und zwar einen möglichst hohen Thurm.

Dieser Thurm ist für eine moderne Kirche durchaus nicht so nothwendig wie das Gemeindehaus. Dass er mit seiner starken Betonung des Kirchenbaues als Thatsache einen gewissen zusammenhaltenden Einfluss auf die Gemeinde üben kann, soll nicht bestritten werden. Aber er spielt in einer modernen Vorstadt weitaus nicht die Rolle wie bei der Hauptkirche eines alten städtischen Kirchspiels oder auf dem Lande. In der Silhouette der Stadt kommt er nur ausnahmsweise zur Geltung. Das Geläut ist im Strassenlärm kaum über die nächsten Häuserblöcke weg zu hören.

Wenn die Mittel vorhanden sind, wird Niemand gegen den Thurmbau etwas einzuwenden haben. Aber das ist leider fast nie der Fall, und so muss denn die Geräumigkeit und Bequemlichkeit der Predigtkirche, so muss das Gemeindehaus zurückstehen.

Es scheint Niemand daran zu denken, dass man für die vorhandene Summe zunächst dem Bedürfnisse genügen, den Ausbau des Thurms einer späteren Zeit überlassen könnte, wie das ehemals üblich war. Man will heute immer Alles gleich fertig haben. Auch das ist ein Stück unrealistischer, romantischer Gesinnung. Weitaus die Mehrzahl der Gemeindemitglieder dürfte sich für den Thurm viel mehr interessiren als für Alles, was sonst noch zur Kirche gehört.

Ist es doch vorgekommen, dass bei der öffentlichen Sammlung für den Bau des Thurms einer protestantischen Kirche die Beihülfe von Israeliten angeboten und ohne Bedenken angenommen wurde, gewiss ein schlagendes Beispiel romantischer Baugesinnung.

Auch spielen — immer auf dem Hintergrunde romantischer Empfindung — die materiellen Interessen der Hausbesitzer hinein. Ein Thurm hebt die Gegend, somit den Werth des Grundbesitzes.

Wie bei der Einrichtung unserer Predigtkirchen sich das Bedürfniss des Protestantismus durch das Schema der katholischen Kirche verkümmern lassen muss, haben wir hundertfach beklagen müssen. Auch gerade in Hamburg, wo wir doch im vergangenen Jahrhundert den schönsten und zweckmässigsten Typus der protestantischen Kirche entwickelt haben.

Alles Romantik! — Doch scheint hier endlich Wandel geschaffen zu werden. Die Prediger beginnen zu revoltiren.

Eine wirklich realistisch gesonnene Baukunst, die vom Bedürfniss ausgeht, hätte vielleicht keine zwei Procent der seit einigen Jahrzehnten errichteten Kirchen aufgeführt.

* * *

Eine alte Reichsstadt baut sich ein Museum, das im Erdgeschoss und im ersten Stock ihre umfangreichen kunstgewerblichen und kulturgeschichtlichen Sammlungen aufnehmen soll.

Es versteht sich von selbst, dass dafür eine Reihe von einzelnen Räumen nöthig ist, und dass sie in ihren Abmessungen ungefähr den Zimmern und Sälen zu entsprechen haben, aus denen die Möbel und Geräthe stammen. Vor Allem braucht man sehr viel Wandfläche, um die Schränke, Stühle und Truhen aufzustellen.

Der Architekt, ein Gothiker, dessen Phantasie sich mit Wänden nicht gern befasst, baut zwei ungeheuer ausgedehnte niedrige Hallen übereinander mit gewölbten Decken, deren Kappen der Besucher mit der Hand erreichen kann, mit schmalen niedrigen Fenstern, die so weit auseinander stehen, dass die Rückseite der Halle dunkel bleibt, und ganz ohne Wände. Solche Räume hat es nie und nirgend gegeben. Es ist Architektur an sich, und es ist Architektur nur so lange, wie es nicht benutzt wird.

Als nun das Museum einzieht, dessen Verwaltung nach ihren Bedürfnissen nicht gefragt oder sich vielleicht selber nicht klar darüber geworden war, findet sie keine Möglichkeit, ihre Sammlung aufzustellen. Grössere Möbel, die für das Produktionsgebiet besonders charakteristisch sind, kann sie überhaupt nicht mitbringen, und alle Kunst des Arrangements ist vergeblich, weil keine Wände da sind. Die Sammlungen wirken, als sei Alles nur aus der Hand gestellt, unruhig, bunt durcheinander, schlecht beleuchtet, hie und da ganz in Dunkel gehüllt. Und es bleibt nun so für eine Ewigkeit.

IN DER GRÖNINGERSTRASSE

M. Z.

Dies ist keine müssige Erfindung. Ja, es ist fast ein Typus. Als eins unserer grössten Gewerbemuseen bezogen werden sollte, mussten in den Räumen, die die Möbel aufnehmen sollten, erst Wände zwischen die Pfeiler gespannt werden, denn das Erdgeschoss war eine riesige Halle, und in ihren ungeheuren Abmessungen verloren die für Zimmer und Säle berechneten Möbel alle Proportion. Man hätte ebensogut eine Rococokommode in den Kölner Dom stellen können. Aehnlich liegen die Dinge hie und da auch in ausländischen Museen.

* * *

Ein kolossaler Museumsbau mit sehr berühmter Fassade. Erdgeschoss, zwei Stockwerke darüber in italienischer Renaissance. Ueberaus stattlich, heiter, wenn auch nicht eigentlich monumental. Es ist etwas Kleines darin, trotz der riesenhaften Dimensionen.

Wer sich mit der Anlage und Beleuchtung von Innenräumen beschäftigt hat, wird vor der Fenstervertheilung einen gelinden Schreck bekommen. Hohe Palastfenster im Erdgeschoss und im ersten Stock, darüber in korrespondirender Regelmässigkeit angeordnet die niedrigen Fenster des zweiten Geschosses, der Attika. Aber wie breit sind stellenweise die Zwischenwände, viel zu breit, als dass nicht sehr tiefe dunkle Ecken entstehen müssten.

Das Erdgeschoss enthält sehr tiefe Säle, ihre Beleuchtung ist nicht schlechter als in unsern Wohnzimmern. Nur dass hie und da — den rhythmisch vertheilten ruhigen Flächen in der Fassade entsprechend — vom Fenster bis zur Seitenwand fünfundzwanzig Fuss zu messen sind. Ecken von fünfundzwanzig Fuss in Räumen, wo allerlei Kostbarkeiten besehen werden sollen.

Die quadratischen Säle in den Eckrisaliten haben natürlich grosse Fenster an den beiden Aussenwänden. Das Licht kreuzt sich, man sieht nirgend ungestört. Eins der Fenster ist nur für die Fassade da, der Saal braucht es nicht. Um diese Räume nothdürftig auszunutzen, musste man eine Wand in der Diagonale durchlegen. Man stelle sich die Wirkung vor! Zwei dreieckige Räume mit sehr tiefen Ecken und der Lichtquelle in der Mitte der einen von den drei Wänden!

Vier solche grosse schöne Säle sind der Fassade in jedem Stock geopfert, also zwölf im ganzen Hause. Doch das fällt schon gar nicht mehr auf. Viele andere freistehende Museumsbauten haben vier solcher todten Räume in jedem Stockwerk.

Der erste Stock hat Fenster derselben Dimensionen wie das Erdgeschoss. Aber sie beleuchten keine Säle, sondern eine endlose Reihe ganz flacher Kabinette, die, um gutes Licht zu haben, ganz andere Fensteröffnungen brauchten. Hinter der Reihe von Kabinetten liegen die grossen, durch zwei Geschosse gehenden Oberlichtsäle. Kann die Verhöhnung des Bedürfnisses weiter getrieben werden als mit dieser Fensteranlage?

Im zweiten Stock derselbe Kranz von Kabinetten rund um das Gebäude. Wenn man die Treppe hinaufsteigt, sagt man sich, hier findet man möglicherweise gute Beleuchtung, denn die Fenster der Attika sind nicht hoch und sehr breit. Aber die Tyrannei der Fassade will es anders. Die Fenster beginnen dicht über dem Boden, und mit der Hand lässt sich ihr oberes Ende erreichen. Man erhält das blendende Licht von unten in die Augen. Die oberen zwei Drittel der Räume sind dunkel. In den sehr grossen Eckräumen, wo sich das Licht kreuzt, entsteht eine Beleuchtung, deren peinigende Wirkung den Besucher sofort zurückjagt.

Es giebt Monumentalgebäude, deren erster Stock Fest- und Versammlungssäle enthält,

während im zweiten die Verwaltungsräume untergebracht sind, in denen sich die Beamten den ganzen Tag aufhalten, und wo die eigentliche Arbeit geleistet wird.

Der Fassade zu Liebe reichen in diesem Stockwerk die niedrigen Fenster fast bis zum Boden. Das Licht trifft die Beamten von unten in die Augen. Wer es nicht selber empfunden hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie fürchterlich diese Beleuchtung wirkt, die der auf Licht von oben berechneten Konstruktion des menschlichen Auges Hohn spricht. Generationen von Beamten werden unter der Romantik der Fassade zu seufzen haben.

* * *

Mit ungeheuren Kosten wird ein Monumentalbau errichtet. Die Fassaden aller vier Seiten — von denen zwei überhaupt nicht zu sehen sind — prangen in edlem Material, Terracotta, Majolica, Sandstein, sogar Bronze sind nicht gespart, von üppigem Schmiedeeisen nicht zu reden.

Im Innern aber muss, weil die Nachbewilligungen ausbleiben, überall gespart werden. Da der Laie immer noch das Gefühl hat, das Haus sei der Innenräume wegen da, so erwartet er beim Eintreten in diesen Prunkbau eine Steigerung der Kunstmittel und ist enttäuscht, magere Verputzung, flauen Anstrich in Leimfarben, Thüren aus Föhrenholz zu sehen, wo er sich berechtigt fühlte, von höchster Entfaltung künstlerischen Vermögens und von edlem Material erquickt zu werden.

Die erhoffte Bewilligung von Mitteln für die würdige Ausstattung pflegt nun aber regelmässig auszubleiben. Das Alles wäre in jedem einzelnen Falle vorherzusehen gewesen, und ein realistisch denkender Architekt würde es zweifellos vorgezogen haben, das Aeussere gediegen und schlicht zu halten, dafür aber die künstlerische und materielle Kraft an die Durchbildung des Innern zu setzen.

* * *

Ein trauriges Kapitel unrealistischer Architektur ist der Windfang bei Monumentalbauten.

Der Privatbau kennt ihn in Hamburg, das in der rauhen Jahreszeit unter starkem Windfall zu leiden hat, von der Zeit ab, wo man ausserhalb der Thore auch im Winter in freistehenden Gartenhäusern wohnt. Die Stadthäuser in den engen, gewundenen Strassen brauchen ihn nicht, weil, wie schon oft betont, die Führung der alten Strassenzüge den Wind abschneidet. In den alten Strassen pflegt es selbst bei Sturm windfrei zu sein. Auf dem Lande wohnte man bis 1860 nur im Sommer, wo es wenig Wind giebt, der Windfang mithin zu entbehren war.

Er wurde aber an allen Häusern, die frei im Garten standen, sofort nöthig, als die Thorsperre fiel und man in der Nähe der Stadt das ganze Jahr wohnen blieb. Man sieht ihn überall aus Holz von aussen angeklebt oder, wenn man eintritt, vom alten Flur abgetheilt. In den neueren Häusern wird er gleich in die steinerne Architektur einbezogen. Er wird nach aussen tagsüber nicht geschlossen. Der Besuch tritt direct hinein und klingelt. Es ist das der Vorraum, der den Berliner Besuchern der Chicagoer Ausstellung in den amerikanischen Häusern so angenehm auffiel. In den Berliner Strassen muss man bei jedem Wetter vor der äussern Thür warten, bis auf das Klingeln der Portier öffnet.

Bei Monumentalbauten in Deutschland gehört der Windfang nur selten zu den ursprünglich beabsichtigten Anlagen, weil ihn die antike, die italienische und die deutsche Renaissance nicht kennen.

In alten Zeiten waren Monumentalgebäude, die Kirchen in vielen Fällen eingeschlossen, meist in die Strassenflucht eingebaut und profitirten deshalb von der günstigen Lage an geschützter Stelle.

Unser Jahrhundert stellt die öffentlichen Gebäude wo irgend möglich auf einen freien Platz, wo der Wind der Herrscher ist. Hier können sie einen Windfang so wenig entbehren wie das freiliegende Privathaus. Aber sie bekommen ihn nicht.

Es kommt dann noch hinzu, dass bei Museen und bei Parlamentsgebäuden im Innern Räume mit Oberlicht vorhanden zu sein pflegen.

Hat nun in diese exponirten Bauten ohne Windfang der Sturm einmal Zulass gefunden, so lässt er sich nicht mehr bändigen. Es hat sich zugetragen, dass in einen Monumentalbau einige Tage vor der feierlichen Eröffnung der Wind eindrang, und durch das Oberlicht des Lichthofes wieder hinausfuhr. Die Glasscheiben zerstörten einen grossen Theil des Steinfussbodens. Zum Glück geschah es zu einer Stunde, wo sich keine Menschen im Lichthof befanden. Es giebt Museen, deren Portale während jedes heftigen Windes geschlossen werden müssen.

In solchen Fällen sieht man sich gezwungen, den Windfang nachträglich einzubauen, was dann der Monumentalität des Eingangs nicht sehr zuträglich zu sein pflegt. Es entstehen dabei zuweilen Anlagen, deren Betreten geradezu Leib und Leben gefährdet. Ein klassisches Beispiel dafür ist trotz aller Verbesserungsversuche immer noch der Eingang der Nationalgalerie in Berlin, dem bis vor kurzer Zeit der Eingeweihte sich nur nach einem Stossgebet anvertrauen, der dem ahnungslosen Neuling aber Nase und Finger kosten konnte.

Doch alle diese nachträglich eingebauten Windfänge sind ein störender Nothbehelf und leiden an dem Grundfehler, dass der Wind mit dem Besucher zugleich immer noch hineindringen kann, bei Gedränge sogar ziemlich ungehindert.

Wirklich aussperren lässt sich der Wind nur durch einen Windfang, der der Fassade vorgelegt wird und drei Eingänge hat, den mittleren, der bei stillem Wetter zu benutzen ist und zwei seitliche, davon einer vorkommenden Falls nach dem Vorbild des Eichhornnestes geschlossen wird.

Aber für diese Anlage giebt es kein klassisches Fassadenschema, und es wird wohl noch gute Weile haben, ehe sie sich einbürgert. — Sollte nicht auch eine Zeit kommen, die gegen das beliebte Oberlicht misstrauisch wird? Der Aufenthalt in Räumen mit horizontaler Glasdecke ist unter Umständen lebensgefährlich, und für die meisten Bedürfnisse würde hohes Seitenlicht völlig ausreichen.

* * *

Dies sind nur einige aus der Fülle der verwandten Erscheinungen im Monumentalbau herausgegriffene Beispiele. Der Privatbau liefert ähnliche. Nur dass hier der Bauherr seine Bedürfnisse im Allgemeinen besser kennt und kräftiger auf ihre Befriedigung drängt. Die Romantik hat jedoch in dem kostspieligen und oft albernen äussern Schmuck an Thürmchen, Erkerchen, Giebelchen und dergleichen ihren Sitz, wie überhaupt in der verzwickten Gestalt des Baukörpers, der der in sich geschlossenen Einheit des Kubus möglichst aus dem Wege geht und selbst bei ganz kleinen Anlagen durch das Vor und Zurück einzelner Bautheile »malerisch«, was eigentlich heissen sollte: romantisch zu wirken sucht. Kein ruhiges grosses Dach, keine einheitliche Fassade. Die Erkenntniss scheint abhanden gekommen zu sein, dass die malerische Wirkung, die man bewusst und unbewusst

anstrebt, nicht durch die romantische Verzettelung der Masse in lauter kleine hochstrebende Formen erreicht wird, überhaupt nicht durch plastische Gliederung, sondern gerade durch Betonung der Masse und durch Farbe.

Romantisch ist vor Allem der Ueberfluss an Fenstern in der Fassade, die dabei doch nicht genug und kein gutes Licht geben, und der lästige, thörichte Ueberfluss an Thüren im Innern, die die Zimmer unbewohnbar machen. Dem Schein von Vornehmheit, Grösse und Würde wird das Wohlbehagen des täglichen Lebens ohne Bedenken preisgegeben.

Wie würden unsere Monumentalbauten und unsere Wohnhäuser aussehen, wenn sie nicht aus unklarem, romantischem Gefühl, sondern aus praktischer Ausgestaltung des Bedürfnisses entständen wie der Bazar Wertheim?

* * *

Künstler und Laien werden künftig an diesem Gebäude ihre Studien machen.

Die Architekten werden daran lernen, dass weder die akademische noch die romantische Gleichgültigkeit gegen das Bedürfniss eine Zukunft haben. Die Zwangsjacke der Fassade ist hier für die Praxis zum ersten Mal vollkommen abgestreift. Auch der Staatsbau wird nicht mehr umhin können, mit den an diesem Organismus gewonnenen Daten zu rechnen. Für die Mitarbeit des Bildhauers hat der Bazar Wertheim eine neue Bahn eröffnet. Es mag zugegeben werden, dass seine Ornamentik noch historisch ist, und dass Bildhauer und Maler noch nicht so frei haben schalten, noch nicht so schöpferisch haben auftreten können wie der Architekt. Aber man kann nicht Alles auf einmal erwarten. Für die Durchbildung einer neuen Ornamentik war die Bauzeit zu kurz. Messel hat recht gehandelt, wenn er sich auf Experimente nicht einliess. Immerhin hat er überall tüchtige Künstler herangezogen und ihnen freie Hand gelassen. Er hat darin einen Takt bewiesen, der eigentlich nicht die Regel ist. Denn unsere Architekten stehen der lebendigen Malerei und Plastik im Ganzen ziemlich fern, und wenn es auch nur selten einer zugesteht, ihre Werke pflegen laut und öffentlich gegen sie zu zeugen. Wie viele deutsche Bauten giebt es, deren Skulptur erträglich ist, und deren Ausmalung nicht dem Geschmack ins Gesicht schlägt? Eine der einflussreichsten deutschen Architekturschulen, die von Hannover, ist an einem Ort ohne originelle Malerei und Plastik von technischen Begabungen entwickelt worden, die von der hohen Kunst nur die archaistischen, um nicht zu sagen heraldischen Strömungen kannten. Auf der anderen Seite pflegt ja unsern Malern und Bildhauern jede Fähigkeit, die einfachsten architektonischen Gedanken zu denken, vollständig abzugehen. Wie hülflos sind unsere Bildhauer durchweg, wenn sie einen Sockel zu machen haben. Auch ihnen wird die neue Architektur, die im Werden ist, neue Aufgaben stellen, die sie auf dekorativem Gebiet von der Schablone befreit.

Befreiung! Das ist auch das Gefühl, mit dem ein Laie vor der grossartigen Fassade, die ihm mehr imponirt als die irgend eines Monumentalbaues, den Kopf in den Nacken legt; ein Hauch freier Schöpferkraft umweht ihn, wenn er prüfend und staunend durch den geräumigen Windfang tritt und die Säle und Hallen durchwandelt, wo alles so praktisch eingerichtet ist und die Kunst die Erfüllung der Aufgabe nirgend zu umgehen versucht. Die Tendenz, solches auch in seinem Hause und im Staatsgebäude unbedingt zu verlangen, wird durch dieses Beispiel in ihm erstarken.

Kenner werden nun vielleicht noch auf Vorbilder in Frankreich, wo die grossen Bazare längst bestehen, auf England und Amerika hinweisen. Gewiss ist der geschäftliche Gedanke des universellen Kaufhauses, dessen Entstehung Zola's Roman weiten Kreisen anschaulich gemacht hat, über Paris nach Berlin gelangt, und es lassen sich vielleicht in Messels Bau einige den fremden Vorgängern ähnliche Züge nachweisen; die Entwicklung des Berliner Kaufhauses gehört aber doch dem Berliner Boden an. Der Gothiker, der die Equitable mit Renaissance Formen bekleidete, hatte das letzte Wort nicht gesprochen. Messel, der von der Renaissance ausging und die Gothik assimilirte, hat die Formel gefunden, der die Thore in das neue Gebiet sich öffnen. Mir scheint, dass dieser Abschluss in Berlin ohne französische, englische und amerikanische Einflüsse sich logisch aus den Praemissen ergeben musste.

ALFRED LICHTWARK

IM HAUSE EINES SAMMLERS

DER SAMMLER — DER BESUCH

JAPANISCHES RÄUCHERGEFÄSS
BRONZE
Nach der Natur gezeichnet
von Frau Dr. Fitzler,
geschnitten
von Frau Dr. Engel-Reimers

DER SAMMLER

Wundern Sie sich nicht, wenn ich Ihnen gleich von vornherein gestehe, dass ich meine Sachen nur mit Widerstreben zeige. Ich liebe sie nun einmal, und ich werde leicht rabbiat, wenn ich wegwerfende Urtheile mit anhören muss. Sie interessiren sich für japanische Kunst?

DER BESUCH

Als gebildeter Mensch muss man wohl heutzutage. Ich besitze selbst mancherlei japanische Sachen, z. B. eine Petroleumlampe, die ich mir aus einer japanischen Vase habe machen lassen, einen bronzenen tellerförmigen Korb, schöne, reich bemalte Blumenvasen und dergleichen mehr.

DER SAMMLER

Nach dieser Beschreibung dürften es sogenannte Exportartikel sein, die der Japaner nie für den eigenen Gebrauch gemacht hat, sondern nur, um dem Geschmack der »Barbaren«, wie er die Europäer nannte, aus Geschäftsinteresse entgegen zu kommen. Schon im Anfang des 18. Jahrhunderts haben wir durch die Holländer z. B. die Hizen-Porzellane bekommen, die nur auf Bestellung der Europäer gemacht wurden und mit ihrer überladenen Ausschmückung in vielen unserer Museen als Zeugen des damaligen Geschmacks zu sehen sind, nicht des japanischen, sondern des europäischen. Zwischen solcher Exportwaare und den eigenen Gebrauchsartikeln der Japaner muss aber scharf unterschieden werden; wer die Kunst dieses Landes nur nach jener beurtheilt, in der dem europäischen Geschmack die stärksten Concessionen gemacht werden, wird ein ganz falsches und sehr ungünstiges Bild von der japanischen Kunst bekommen. Um sie

in ihrer ganzen Bedeutung zu verstehen, müssen wir die Artikel studiren, die der Japaner für sich zu seinem Gebrauche hergestellt hat. Und da stossen wir sogleich auf Etwas, das uns gar nicht so recht wieder in das Blut gehen will, das wir früher wohl einmal gehabt, aber vernachlässigt haben, ich meine das Bestreben, jeden Gegenstand, dessen man sich im täglichen Leben bedient, aus gutem Material anzufertigen und ihm eine geschmackvolle Form und künstlerischen Schmuck zu geben. Bei den Japanern gab es vor der Eröffnung ihrer Häfen, und bevor ein fremdländischer Einfluss sich geltend machen konnte, keine Luxusgegenstände im eigentlichen Sinne des Wortes, sie hätten ohnehin in ihren Wohnräumen nicht gewusst, wohin damit. Einen Unterschied zwischen Gebrauchs- und Kunstgegenstand kannten sie nicht. Beides war eins, denn jeder Gegenstand bekam eine künstlerische Gestaltung und Ausschmückung, die sich in angemessenen Grenzen hielt und im Bezug auf Technik und Farbe einen sehr feinen Geschmack offenbarte, dabei aber nie den Zweck des Gebrauchsstückes, seine Benutzung beeinträchtigte. Und Surrogate, eine Unterschiebung sogenannter unechter Stoffe für echte, bei denen nur der äussere Schein bewahrt bleibt, und die bei uns so im Schwunge sind, dass ein Käufer immer die Frage auf der Zunge hat, ob der gekaufte Gegenstand auch »echt« sei, die gab es nicht. Jetzt sind sie freilich darin auch durch uns verdorben.

DER BESUCH

Ja, was machen Sie denn aber mit all' den Sachen, die Sie hier aufgespeichert haben, Sie benutzen sie doch auch nicht?

DER SAMMLER

Einmal bin ich kein Japaner und dann finde ich es verkehrt, diese Gegenstände zu europäischen Gebrauchsartikeln umzumodeln, wozu sie nimmermehr bestimmt sind. Die Frage, was man aus diesen Sachen machen könne, höre ich leider Gottes so oft, dass ich eine Antwort darauf kaum noch geben mag, und ich sträube mich deshalb meist, meine bescheidene Sammlung Jemandem zu zeigen, von dem ich nicht weiss, ob er die Sachen nicht höhnisch verlacht oder ob er so viel geistige Elasticität besitzt, um sich in die naive, aber durch und durch poetische Denkweise der Japaner zu versetzen. Ich »mache« aus den Sachen gar nichts, sondern liebe sie um ihrer selbst willen.

DER BESUCH

Dann sagen Sie mir einmal offen und ehrlich, zu welchem Zwecke sammeln Sie diese Gegenstände, die, das müssen Sie doch zugeben, weit zurückstehen hinter dem hohen und edlen Ernst der europäischen Kunst?

DER SAMMLER

Ich sammle sie, weil ich meine Freude daran habe, und weil durch das tiefere Eindringen in diese Kunst meine Liebe zu ihr immer mehr gewachsen ist; bietet sie doch in ihrer innigen Verschmelzung der Thätigkeiten des Künstlers und des Handwerkers gerade das, was uns in Deutschland noth thut, wo der Künstler im allgemeinen es unter seiner Würde findet, mit dem Handwerker gemeinsame Sache zu machen. Was die Japaner in ihrer Kunst so Anziehendes für mich haben, ist ihre Liebe zur Natur, aus der eine scharfe Beobachtungsgabe, ein Gefühl für harmonischen Farbenreiz und eine Freiheit in der Wiedergabe der Eindrücke hervorgegangen ist, um die wir sie beneiden müssen. Besonders möchte ich in dieser Hinsicht ihre grossartigen Leistungen in der Metalltechnik bei der Ausschmückung ihrer Schwerter hervorheben. Wie das Schwert selbst ausser-

ordentlich werth gehalten wurde, so verwandte man auf dessen Zierrath eine Kunstfertigkeit, die unvergleichlich ist und in Bezug auf die Bearbeitung verschiedener Metalle, Graviren, Tauschiren, Einlage farbiger Metallgemische das Vollendetste darstellt, was überhaupt in dieser Art geschaffen ist, wobei ihnen eine so reiche Farbenskala zu Gebote steht, dass man sagen kann, die Japaner malen mit Metall.

DER BESUCH

Das mag sein, immerhin können mich derartige Merkwürdigkeiten, die Sie zu Kunstwerken stempeln wollen, nicht reizen. Und was bezahlen Sie denn für solche Sachen? Da sehe ich kostbar aufgestellte Lackteller bei Ihnen, die kann ich hier im Laden doch für 30 Pfennig haben.

DER SAMMLER

Ja, die Sakeschale, die Sie in der Hand haben, kostet freilich etwas mehr, gerade ebensoviel Mark.

DER BESUCH

Mein Gott, das ist ja Blödsinn!

DER SAMMLER

Lachen Sie nur, ich wusste schon, dass es so kommen würde; ärgern thue ich mich aber nicht mehr darüber, denn ich bin ja an solche Bemerkungen schon genügend gewöhnt. Wer den Unterschied zwischen den Dreissigpfennigtellern und dieser Schale nicht sieht, wer keine Empfindung hat für die so überaus vornehme Wirkung der Farbe, z. B. dieses matten, in einen zarten Resedaton verlaufenden Gold auf dem Zinnoberroth, die weise Beschränkung im Decor, die ungezwungene, unsymmetrische Anordnung dieser drei übereinander liegenden Fächer und vor Allem diese äusserst subtile Ausführung der Lackmalerei, wer das Alles nicht fühlt, dem ist freilich kaum zu helfen. Ausserdem liegt der Werth solcher Stücke in der enormen Sorgfalt der Herstellung und dadurch bedingten grossen Dauerhaftigkeit der Waare. Um all' diese Sachen auf ihren Werth schätzen und beurtheilen zu können, braucht man eben auch eine gewisse Kenntniss des technischen Verfahrens ihrer Herstellung; Jemand, der die Schwierigkeit der Behandlung von Eisen kennt, sieht z. B. die eisernen Schwertzierrathen der Japaner mit ganz anderen Augen an, als Einer, der da meint, das liesse sich so leicht schneiden wie Wachs. Besonders ist aber dazu nöthig ein gewisses Sehvermögen, das leider Gottes bei uns so unendlich vielen Leuten abgeht. An verborgenen Schönheiten in bescheidener Form, die unsern flüchtigen Blicken gewöhnlich nicht auffallen und sich nicht unsern Augen aufdrängen, gehen wir im Allgemeinen gleichgültig vorüber; welches Entzücken aber gewähren sie, wenn man in aller Ruhe mit empfänglichem Gemüth sie prüft, in welches wohlige Behagen versetzen einen da all die Schönheiten, die man sich selbst so nach und nach herausholt.

DER BERUCH

Sie wollen mit dieser Bemerkung doch nicht auf die Senfkruken anspielen, die Sie hier so fein verwahrt stehen haben, mit den knöchernen Deckeln?

DER SAMMLER

Verzeihen Sie, es ist Elfenbein.

DER BESUCH

Elfenbein als Deckel zu einem thönernen Topf?

DER SAMMLER

Daraus können Sie eben entnehmen, dass der Japaner diesen kleinen Töpfchen, die er zum Aufbewahren des Theepulvers gebraucht, künstlerisch einen sehr hohen Werth beimisst. Soll ich versuchen, Sie auf die Schönheiten dieser sogenannten Ueberlaufglasuren aufmerksam zu machen, bei denen ein berechneter Zufall seine Meisterhand im Spiel hat?

DER BESUCH

Berechneter Zufall? Wie soll ich das verstehen?

DER SAMMLER

Nun die Berechnung liegt dabei in der Hand des Künstlers, der aus Erfahrung weiss, wie die einzelnen Glasflüsse sich im Bezug auf Schmelzbarkeit und Zusammensetzung zu einander verhalten, und sie demnach in Anwendung bringt; die Rolle des Zufalls übernimmt das Feuer, durch dessen wechselnde Hitze und verschiedenartigen Einfluss beim Brennen Wirkungen erzielt werden, die den Vergleich aushalten mit den Produkten der Natur, z. B. der Färbung eines Apfels und edler Steinflüsse.

DER BESUCH

Aber solche Sachen findet man doch bei uns auf den Topfmärkten auch, das kann doch wirklich kein Sammelobject sein?

DER SAMMLER

Dass die Japaner Meister in der Keramik sind, ist unbestritten, und wenn Sie ahnten, wie lange und vergeblich unsere europäischen Kunsttöpfer gearbeitet und gestrebt haben, es den Japanern hierin gleich zu thun, Sie würden über diese ihre Vorbilder nicht so wegwerfend urtheilen. Es galt hierbei so grosse Schwierigkeiten zu überwinden, dass z. B. Delaherche und Lachenal, beides pariser Künstler, denen es neben Anderen gelungen ist, wundervolle farbige Glasuren in harmonischer Stimmung herzustellen, sich bis jetzt, d. h. soweit ich ihre Sachen kenne, vollkommen auf den Ruhm zu beschränken scheinen, das Erbe der Japaner angetreten zu haben.

DER BESUCH

Ich kenne ihre Sachen nicht.

DER SAMMLER

Aber die Vasen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde kennen Sie doch und haben wohl auch selbst schon gesehen, welche herrliche Wirkung man mit ihnen bei Blumen erzielen kann. Ich möchte glauben, dass die japanischen Töpferarbeiten den ersten Anstoss dazu gegeben haben.

DER BESUCH

Das ist schon möglich. Aber die Malereien der Japaner, wollen Sie die auch in Schutz nehmen? Das Fehlen einer Linear-Perspective, das Stereotype der Gesichtsausdrücke, das mangelnde Verständniss für das Helldunkel und besonders die Vernachlässigung der Schlagschatten und Glanzlichter ist doch nicht nur auffallend bei einem Volke, dessen Liebe zur Natur und scharfe Beobachtungsgabe Sie hervorgehoben haben, sondern es macht auch die Bilder ungeniessbar.

DER SAMMLER

Der Japaner hat eben sehr beharrlich an alten überlieferten Formen festgehalten. Diese konventionelle Vorliebe für das Hergebrachte, die einer tiefwurzelnden Pietät entspringt, hat mit den Vorzügen der alten Vorbilder auch deren Einseitigkeit übernommen. Der Reiz aber, den die Malereien und Farbendrucke auf einen Kenner ausüben, lassen jene Fehler, wenn wir überhaupt berechtigt sind, jene Abweichungen von der Natur als solche zu bezeichnen, leicht vergessen. Uebrigens hat es schon zu Anfang unseres Jahrhunderts japanische Maler gegeben, die die Gesetze der Linear-Perspektive durchaus befolgten, und trotz ihrer Verwerfung der Wiedergabe des Helldunkels und Schlagschattens, die ihnen übrigens theoretisch nicht unbekannt waren, machen ihre Bilder in Folge der Anwendung anderer Hülfsmittel doch den Eindruck des Körperlichen. Dabei sind die Japaner aber bestrebt, und das verdient ganz besondere Beachtung, mit Wenigem Viel zu sagen und mit ihren Mitteln, wie ich schon andeutete, möglichst sparsam zu sein;

sie beschränken sich gern auf skizzenhafte Zeichnungen. So bereiten sie in ihren Farbendrucken mit einem feinen Gefühl für die Schönheit der Linien und vor allem durch eine entzückende Harmonie ihrer Farben einen so berauschenden Genuss, eine solche »Wollust für die Augen«, wie ein Schriftsteller einmal sich ausdrückt, dass man, wie ich schon sagte, die von Ihnen hervorgehobenen Mängel eben leicht vergisst. — Und der Schlagschatten? Ist es denn wirklich so störend, dass er fehlt? In wie vielen künstlerisch auf einer hohen Stufe stehenden europäischen Zeitschriften mit Kunstbeigaben sehen Sie heute Zeichnungen wiedergegeben, die keine Spur eines Schattens oder Lichtes zeigen. Oder vermissen Sie ihn bei den neuen französischen, englischen oder amerikanischen Plakaten? Bei den Liebhaberholzschnitten in den Jahrbüchern der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die sich so passend in den gedruckten Text einfügen und gewiss auch Ihren Beifall gefunden haben werden, ist das Fehlen des Schlagschattens Ihnen doch kaum aufgefallen.

DER BESUCH

Sie werden aber doch nicht behaupten, dass ich nicht sehen könnte?

DER SAMMLER

Wenn Sie kein musikalisches Gehör haben, scheuen Sie sich gewiss nicht, es einzugestehen. Und doch können unsere Augen erzogen und ausgebildet werden, wie unser Gehör. Wie der Eine etwa in Folge seines Berufs, der ein genaues und schnelles Sehen erfordert, an einem Objekt zahlreiche Einzelheiten mit einem Blick nicht nur bemerkt, sondern auch in ihrer ganzen Bedeutung sogleich zu würdigen weiss, hat der Andere Mühe, sich ihrer einzeln nach und nach bewusst zu werden. So auch hier. Dem Liebhaber offenbaren sich auf den ersten Blick eine Menge Schönheiten, die der Laie gar nicht oder erst nach langer Betrachtung, meist erst unter Anleitung eines Kunstfreundes, sieht.

DER BESUCH

Sie sagen mir, ich kann nicht sehen, darauf erwidere ich Ihnen, Liebe macht blind.

FITZLER

JAPANISCHE BRONZE
Nach der Natur gezeichnet von Frau Dr. Fitzler, geschnitten von Frau Dr. Engel-Reimers

DIE HAMBURGISCHE LANDSCHAFT ALS KULTURELEMENT

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, dass Hamburg in der Epoche geistiger Entwickelung, in deren Beginn wir stehen, eine hervorragende Rolle zu spielen hat. Es handelt sich um eine kulturelle Pflicht, welche sich aus der hohen wirthschaftlichen Bedeutung unserer Stadt ergiebt. Kraft und Fähigkeit fehlen nicht; die Bevölkerung enthält die Elemente, welche zur Erfüllung jener Pflicht erforderlich sind.

Noch ein zweites muss immer von neuem betont werden. Die Aufgabe ist nur dann zu lösen, wenn es gelingt, eine starke Kultur von local-hamburgischem Charakter zu schaffen, eine Kultur, in welcher alle die Besonderheiten des Hamburgischen Geistes, des Hamburgischen Lebens und der Umgebung, in welcher es sich abspielt, zum Ausdruck kommen.

So gilt es, alle die Factoren, welche geeignet sind, unserem Wesen eine charakteristische Note zu geben, zur Geltung zu bringen. Je reicher eine Kultur an solch individuellen Merkmalen ist, um so kräftiger wird sie sich innerlich entwickeln und äusserlich erscheinen.

Eines der Momente, welche den grössten Einfluss auf die Kulturentwickelung eines Volkes üben, ist das Land, in welchem es seinen Wohnsitz hat. »Der Mensch ist das Product seines Landes«. Geographische Lage,

Bodenbeschaffenheit, Klima wirken in bestimmender Weise auf das Erwerbsleben, auf die Energie-Entfaltung in der Beschaffung des Unterhalts, auf die Lebensgewohnheiten und damit auf den Volkscharakter. Die Nothwendigkeit solcher Einflüsse liegt auf der Hand; sie sind deutlich wahrnehmbar und geben dem ganzen äusseren Lebenszuschnitt, weiterhin auch der Staatsverfassung die Gestaltung. Daneben spinnen sich aber noch feinere Fäden. Die den Sinnen wahrnehmbare, äussere Erscheinungsform des Heimathlandes, die Landschaft, wirkt auf das Gemüths- und Gefühlsleben des Menschen und beeinflusst damit alle die Gebiete des menschlichen Schaffens, welche der reinen harten Verstandesarbeit entrückt sind, vor allem die Hervorbringungen der Kunst und Literatur.

Im Einzelnen diese Wirkungen nachzuweisen, würde unmöglich sein; wie mächtig sie sind, hat jeder an sich selbst erfahren. Je lebhafter und inniger der Verkehr des Menschen mit der Natur ist, um so kräftiger äussern sich die Einflüsse.

Wo Generation auf Generation den täglich gleichen Eindrücken von Auge und Ohr unterworfen gewesen ist, da wird der Mensch gleichsam ein Theil der Landschaft, und die Erfahrung lehrt es, dass seine äussere Erscheinung zu dem Charakter seiner Umgebung in Harmonie tritt. Wenn wir beobachten, dass die Bewohner des Landes, im Gegensatz zu den Städtern, soviel zäher an ihrer Eigenart festhalten, so hat das zum guten Theil seinen Grund in der täglichen Berührung mit der Natur, in welcher alle Wurzeln ihres Wesens haften, und aus der sie ihre Lebenskraft und Lebensnahrung ziehen.

Der Städter, namentlich der moderne Grossstädter, thut das nicht. Die Grossstadt ist ein internationaler Typus. Die gleichen Bedingungen zeitigen die gleichen Erscheinungen; mit dem äusseren Charakter des Stadtbildes verliert der Charakter der grossstädtischen Bevölkerung das Besondere und verflüchtigt sich zu einer weltbürgerlich oberflächlichen Bildung. Das ruhelose Treiben der Geschäfte und Vergnügungen nimmt den modernen Erwerbs- und Genussmenschen so sehr in Anspruch, dass er für den Verkehr mit seiner besten Freundin, der Natur, keine Zeit übrig hat. Er entwurzelt sich selbst und geht der Gefahr entgegen, in Hinsicht auf die Kultur, welche immer einen localen Charakter hat, ein Obdachloser zu werden.

Hamburg ist glücklicher daran, als die meisten anderen grossen Städte; denn die Stadt selbst, wie sie sich dem Auge, den Sinnen überhaupt darstellt, hat einen ausgeprägten, individuellen Charakter. An das Strassengewirr der alten Stadt mit ihren Fleethen, in welche die hohen Kirchthürme hineinsehen, stösst das Gebiet des Freihafens, das eine unglaubliche Fülle eigenartiger Landschaftsbilder bietet. Im Sonnenschein und Nebel, bei strömendem Regen, in dunkler Nacht, im Scheine des verschleierten Mondes und im kalten Lichte des anbrechenden Tages, immer steht jene Pulsader des hamburgischen Lebens wie etwas Persönliches, wie ein kraftvoller Wille vor uns.

Da kann es nicht fehlen, dass dies Bild, ich möchte es die Verkörperung der Idee des Hamburgischen Handels nennen, auf alle die Klassen eine mächtige Wirkung ausübt, welche in tägliche Berührung mit ihm treten; das Resultat ist der eigenthümliche Typus, welchen sich die im Hafen arbeitende Bevölkerung bewahrt hat.

Doch ist es daran nicht genug. Hamburgs Bedeutung ist so gewachsen, dass es sich nicht mehr mit seinem Hafen identificiren kann. Viele Kreise stehen nur in lockerer Berührung mit den Instituten des Handels;

die gewaltige wirthschaftliche Entfaltung hat unserem Gemeinwesen neue Aufgaben gestellt: Hamburg ist nicht mehr allein die Handelsstadt, es ist der Vorort geworden der ganzen nordwestdeutschen Kultur. Dadurch ist ihm aber nicht der Pfad ins Weite, sondern zur eigenen Vertiefung und Kräftigung gewiesen. Das ist der Wegweiser, der uns auch in die heimathliche Landschaft führt.

Ein jedes Volk, welches sich selbst liebt, liebt auch seine Landschaft. Die Liebe zu ihr führt zu ihrem Verständniss, und das Verständniss stärkt wiederum die Liebe.

Freilich, auch in dieser Liebe giebt es Perioden der Unbeständigkeit, und wir haben eine Zeit lang in einer solchen gelebt. Die Neigung zur Romantik und die Reiselust hatten uns gelehrt, nur das Fremde und Ungewohnte für schön zu halten und das Heimische, Alltägliche gering zu achten. Zwar hat jeder Hamburger seine Elbchaussee und sein Alsterbassin stets zu rühmen gewusst, aber nicht eigentlich dort liegt das Besondere, was den Charakter der Hamburgischen Landschaft im weiteren Sinne ausmacht. Das finden wir weit stärker in den Bezirken des oberen Bille- und Alsterlaufs, in den Gemarkungen der holsteinischen Dörfer, in den Waldungen, Mooren und Haideflächen ausgeprägt, welche unsere Stadt im weiten Umkreise umgeben.

Den Grundton, auf den die Landschaft gestimmt ist, haben wir gemein mit den übrigen nordischen Küstenländern, insbesondere mit Ostfriesland und den Ebenen Hollands. Er besteht aus einem doppelten: der Weite des Horizontes und dem hohen Feuchtigkeitsgehalt der Luft. Das Auge beherrscht regelmässig rings in der Runde einen grossen Raum; wenn es auch nicht an Bodenerhebungen mangelt, so sind sie doch nicht bedeutend genug, um den Blick wesentlich einzuschränken; er scheint bis in die Unendlichkeit zu reichen.

Dem gegenüber wirkt der bläulich-graue Duft, der sich wie ein leiser Schleier über die Gegenstände legt, ausgleichend. Er setzt nicht nur alle Farben in eine zarte Uebereinstimmung, sondern giebt der Aussicht etwas Abgeschlossenes, Heimliches, Wohnliches. Die Fernen sind nicht klar, hart und aufdringlich; sie sind wie eine Fata morgana, und verschwimmen, wie etwas, mit dem wir uns erst morgen zu beschäftigen haben, das uns heute noch nichts angeht.

Vor Allem aber verleiht dieser Duft dem Lichte eine eigenartige Wirkung. Die Strahlen der Sonne werden auf ihrem Wege zur Erde durch die kleinen Wasserbläschen, welche überall in der Luft vertheilt sind, aufgehalten und ergiessen ihr Licht in und um diese Luftpartikelchen. Dadurch erscheint die Luft selbst wie etwas Sichtbares, wie ein durchleuchteter und selbst leuchtender Gegenstand; ein silberiges, verstreutes Licht geht von ihr aus und theilt der Landschaft den eigenen milden Glanz mit. Die Leuchtkraft der einzelnen von der Sonne beschienenen Häuser, Bäume, Wiesen wird dadurch gemindert, aber die Wirkung des Lichts im Allgemeinen verstärkt; die ganze Landschaft ist von ihm überfluthet. Dadurch kommen die wechselvollen Erscheinungen der Tages- und Jahreszeiten und der Witterungsverhältnisse zu verdoppelter Geltung, denn die Verstreuung der Lichtwellen ruft eine Verallgemeinerung des Eindrucks hervor.

Das ist der grosse Rahmen, aus dem die Einzelnheiten des Landschaftsbildes in wunderbarer Mannigfaltigkeit hervortreten. Die Dörfer in ihrer eigenartigen Anlage, die zwischen Feld und Wiesen eingesprengten Gehölzparzellen, die Knicks, welche das Gelände kreuz und quer durchziehen; die Wasserläufe der kleinen Flüsse mit ihrem bräunlichen

Moorgewässer; Teiche, welche durch den Stau kleiner Bäche zur Gewinnung gewerblicher Triebkraft geschaffen und von waldiger Anlage umstanden sind; Haideflächen, Moore mit schimmernden Breiten weissen Wollgrases, und die ausgedehnten Tiefen des Sachsenwaldes und der Harburger Forsten.

* * * * *

Ich stehe am Rande eines Gehölzes, welches auf einer Anhöhe gelegen ist, und schaue in die Niederung hinunter: grüne Felder und Wiesen vorne, sich in leiser Senkung hinab ziehend; dahinter Knicks mit sparrigen Eichen. Ein Moor mit einem kleinen halbzugewachsenen blitzenden Wasserspiegel. In der Ferne ein Dorf. Es ist ein wolkenloser Sommermorgen, aber ein leichter Dunst, sonnenlicht-durchtränkt, liegt über der Landschaft. Er verschleiert des Himmels Bläue und tönt die entfernteren Gegenstände zu matterer Erscheinung. Der Thurm des Dorfes steht wie eine durchsichtige Silhouette am Horizont.

* * *

Ein Radfahrer ruht aus vor einem Wirthshaus, das von hohen schattenden Ulmen umstanden ist. Er sitzt auf weiss gestrichener Bank an einem Tisch mit grüner Platte. Das Rad lehnt an einem der dicken Baumstämme, von dessen grünem Flechtenüberzug sich die Nickeltheile in grün-reflectirendem Silberglanze abheben. Von allen Seiten klingt das Klipp-Klapp der in Holzpantoffeln zur Morgenschule gehenden Kinder. Drüben steht das Schulhaus, dessen Backsteinröthe im blauen Duft des Morgens in einen violetten Ton übergeht. Es wird vom Kirchthurm überragt und hohen Lindenbäumen, in deren Schatten sich die Knaben und Mädchen versammeln.

Zwei Radler sausen vorüber; wenn das Auge ihnen auf der abwärts führenden Landstrasse folgt, schweift es über thaugraue Wiesen und Felder, welche von dunkeln Knickbändern kreuz und quer durchzogen werden.

* * *

Auf der Wanderung von Lütjensee nach Trittau lagert eine Gesellschaft am westlichen Rand des Mönchsteichs unter nickenden Birkenzweigen. Das jenseitige Ufer wird von den hohen, runden Baumkronen eines Hochwaldes umfasst, dessen Frühlingsgrün den dunkleren Ton des Sommers anzunehmen beginnt. Zur Linken glüht die sich zum Wasser hinabsenkende Böschung in den gelben Flammen der Ginsterblüthe. Die Wasserfläche, mit spriessendem, graugrünen Schilf am Rande, spiegelt den mattblauen Himmel.

* * *

Die Landstrasse wird durch Kornfelder eingefasst. Die graugrünen Roggenähren fangen an, zu einem gelblichen Tone zu verbleichen. Hinter der Koppel sieht als schmaler, dunkelgrüner Rand Knickgebüsch herüber, über welchem sich einzelne Eichen mit breitausladenden Aesten lichtüberrieselt vom bläulichen Himmel abheben. Das Sonnenlicht ist allüberall durch die Luft zerstreut, und es giebt fast keinen Schatten.

* * *

Die frühlingsgrünen Alsterwiesen sind mit dichten, tiefgelben Tuffs der Sumpfdotterblume übersäet. Eine hohe Holzbrücke führt über den Fluss, der die ziehenden, blaugrauen Regenwolken spiegelt. Deutsche Pappeln stehen den Weg entlang, deren Kronen von dem braungoldigen Schleier der spriessenden jungen Blätter umzogen sind. Zwischen den Stämmen erscheint in der Ferne ein Gehölzrand, grauviolett getönt.

* * *

Glühende Mittagshitze brütet über den im Possmoor belegenen Wiesen. Auf einer rings von hochgewachsenen Knicks umgebenen Koppel stehen ein Stücker zehn Kühe, roth und

weiss, und schwarz und weiss gefleckt. Sie haben sich in die südwestliche Ecke zurückgezogen und wiederkäuend in den Schatten gelegt. Ein Thier steht brüllend und verscheucht mit dem Schwanze schlagend die Fliegen. Die weissen Stellen des schwarzgefleckten Felles spiegeln in mattestem Abglanz das Blau des Himmels. Die Wiesenfläche glänzt im blendenden Grün.

Vorn am Heckthor ist ein Dickicht von Brennesselpflanzen gewachsen, welche in der sengenden Gluth die Blätter hängen lassen. Ein Pfauenauge schwebt heran und setzt sich auf ihnen nieder, die Flügel langsam breitend und schliessend.

* * *

Frühlingsabend in Friedrichsruh. — Den Waldfussweg von Aumühle kommend, sieht man die Wiesenniederung der Au schon in bläulichem Schatten liegen. Das Flüsschen selbst spiegelt den klaren Abendhimmel. An beiden Ufern breitet sich die Sumpfdotterblume in tiefgelben Flächen und Flecken. Der Weg führt über die Brücke in den jenseitigen Wald und in der Nähe des Waldrandes weiter. Ueberall im Gebüsch stehen die Anemonen mit ihren weissen Sternen und zerschnittenen Blättern. Das Buchenlaub beginnt sich zu entfalten, aber die hohen sparrigen Eichbäume stehen noch kahl. Im Strahl der untergehenden Sonne erscheinen sie wie weiches roth-glühendes Eisen vor dem grünlich-blauen östlichen Abendhimmel.

* * *

Ein breiter Redder führt von Steilshop auf elastischem Moorboden in der Richtung auf den Bramfelder See. In den beiderseitigen Knicks stehen die mächtigen Bäume, vornehmlich Eichen, so dicht, dass sie den Weg zu einer schattigen Allee machen. Zur Rechten und zur Linken folgt Heckthor auf Heckthor, den Blick freigebend über sonnenbeschienene Wiesenflächen, auf denen das weidende Vieh in rothen, gelblichen, schwarzweissen Flecken erscheint. Dahinter wiederum Knickgebüsch; hin und wieder ein Bauernhaus. Eine Gesellschaft Reiter begegnet mir; die Sonnenstrahlen, welche durch das Laubdach dringen, huschen in runden grünlichen Flecken über die glänzenden Leiber der trabenden Pferde.—Vorüber. — Tiefe Stille, unterbrochen nur durch den Gesang der Vögel und ein fernes, langgezogenes Muuuh.

* * *

Und wiederum sind wir am Mönchsteich. Der Herbst fängt an, den Hochwald drüben bunt zu färben. Ueber uns drehen sich im Luftzuge die Birkenblättchen am dünnen Stiel, goldgelb wie die Dukaten im Märchen. Das Schilf drunten am Ufer ist zu trockenem Graugelb verblichen, aber der Wasserspiegel leuchtet in tiefem Stahlblau unter dem wolkenlosen Himmel.

* * * * *

Die Fähigkeit des Naturgenusses und Naturverständnisses ist dem Menschen angeboren, aber sie muss geweckt und gebildet werden. Jenes ist Sache der Erziehung, und ein Gebiet, auf welchem Haus und Schule heute noch viel versäumen. Es stände zu erwägen, ob nicht während der guten Jahreszeit ein Werktag jeder Woche dem Unterricht in der Schule entzogen und zu einem grösseren Ausfluge verwandt werden könnte. Der Ausfall der Lectionen würde durch den Gewinn an erfrischender Anregung draussen wieder eingebracht werden. Die Familie sollte nicht unterlassen, mit den Kindern allsonntäglich ins Freie hinauszugehen.

An die feinere Ausbildung des Sinnes für die Schönheiten der Natur muss freilich ein jeder selbst Hand anlegen. Durch liebevolles Eingehen auf die Besonderheiten der Er-

scheinungen wird er sein Auge schärfen und seine Empfindung sensibler machen. Der beste Lehrmeister ist dabei die Kunst, aber die Werke der grössten Meister sind zu dieser Function gerade gut genug. Indem die Künstler aus der Fülle des nebensächlichen Beiwerks das Charakteristische hervorheben, öffnen sie auch dem Publikum das Verständniss. Rembrandts Landschafts-Radirungen und Handzeichnungen eignen sich da besonders zum Studium. Sie enthalten in markigen Zügen gerade das, worauf es auch bei uns ankommt: die Weiträumigkeit und die feinen athmosphärischen Erscheinungen. Aber freilich, wir können von jedem Künstler lernen, wenn er es nur ehrlich und ernst meint, dann wird er, nach seiner individuellen Art, der Natur eine neue Note abgewinnen. Und indem wir ihm folgen, entwickelt sich unsere Beobachtungsfähigkeit.

Umgekehrt wiederum, zieht die künstlerische Production — auch die Dichtung eingeschlossen — daraus Nutzen, wenn sich das Gefühl für die heimische Natur in weiteren Kreisen vertieft. Sie gewinnt dadurch eine breitere Basis. Je grösser die Zahl derjenigen Personen ist, welche künstlerisch sehen und fühlen, um so eher wird sich jemand finden, der gute Kunst produzirt.

Das ist gerade das Gebiet, auf welchem die Landschaft als kulturbildende Macht in Wirksamkeit tritt. Wo in Kunst und Literatur die Eigenart der heimischen Natur in kräftig und individuell empfundener Weise einen bedeutenden Platz einnimmt, da ist mit einem Schlage der Kultur der gesunde locale Charakter gesichert.

Wir sind in unserer Auffassung der Landschaft in eine neue Entwickelungsphase getreten, welche sich gleichmässig in der Literatur und Kunst geltend macht. Die Stimmungsmalerei hat der selbstständigen Schilderung von Zuständen der Natur Platz gemacht. Jene war ein Mittel zum Zweck, angewandt, um nach einer bestimmten Richtung auf das Gemüth zu wirken. Die Landschaft diente als Hintergrund für Darstellungen oder Erzählungen, in welchen die menschliche Empfindung eine Rolle spielt, und musste im Ton mit dieser Empfindung in Einklang gebracht werden. Oder sie sollte abstract eine solche Empfindung hervorrufen. Die »Stimmung« aber streift immer an Sentimentalität; in ihrer Absichtlichkeit ist sie weichlich, und wir lieben sie daher nicht mehr; wir wollen den Charakter der Landschaft als solchen dargestellt sehen. Die Natur richtet sich nicht nach der Stimmung des Menschen. Sie bleibt dieselbe, ob in ihr ein Mord begangen wird oder ein Liebespärchen sich küsst.

Ein Beispiel: Storms meisterliche Schilderungen der Schleswig-Holsteinischen Natur sind dem Inhalte der Erzählung untergeordnet. Sie bilden das Milieu im technischen Sinne und sollen den Eindruck erhöhen. In Liliencron's Bildern tritt uns die Natur unabsichtlich entgegen. Sie sind Kabinetstücke für sich, und büssen von ihrem Reize nichts ein, wenn man sie auch von der Fabel der Geschichte, in deren Zusammenhange sie erscheinen, loslöst. Ihre Wirkung, auch nach der seelischen Seite, verlieren sie darum nicht; in ihrer Wahrheit und Tendenzlosigkeit ergreifen sie um so stärker.

In der Malerei ist es nicht anders. Wenn auch die Landschaft unbestreitbar nicht nur durch die dauernde Einwirkung ihrer Eindrücke, sondern auch momentan unsere seelischen Empfindungen beeinflusst, so ist unser Geschlecht doch zu kräftigen Geistes, um sich widerstandslos einer von aussen hereingetragenen Gefühlsschwärmerei hinzugeben. Wir wollen als Geniessende uns der Natur freuen und dabei Herren unserer Empfindungen bleiben.

FLEET-GANG IN DER DEICHSTRASSE

Der Künstler, der in diesem Sinne der Natur entgegentritt, malt keine sentimentalen Stimmungsbilder. Er lässt den gesund-kräftigen Charakter, welchen sie überall aufweist, auf sich wirken, und wenn er ihn wiedergeben will, zergliedert er den Eindruck scharfen Blickes in seine Elemente. So dringt er in die feinsten Geheimnisse ein. Er lernt die Art der Licht- und Lufterscheinungen an den verschiedenen Stunden des Tages und zu den verschiedenen Jahreszeiten unterscheiden und erkennt die malerischen Wirkungen der athmosphärischen Ereignisse. Er geht dem Grunde aller Erscheinungen nach und wird sich klar werden z. B., dass der wunderbar violette Ton, den die Wälder im ersten Vorfrühling annehmen, auf die Weitung der Blattknospenhüllen zurückzuführen ist. Jede solche Erkenntniss führt ihn auf der Bahn des Könnens weiter, und je wahrer er seine subjective Empfindung ausdrückt, um so mächtiger klingt es im Gemüth des verstehenden Beschauers nach. Der Erfolg wird ein zwingenderer sein, als wenn künstlich durch Unterstreichung bestimmter Noten Stimmung gemacht werden soll.

Eine solche Kunst ist, trotz des vorausgesetzten vertieften Studiums, eine naive, denn sie will die Natur nicht meistern, sondern im Lernen und Erkennen ihres Organismus ihrer Grösse und Einfachheit sich bewusst werden.

Die Hamburgische und Holsteinische Landschaft lockt zu einer so gearteten Beobachtung und Verarbeitung in besonderem Masse. Sie ist in ihren grossen Zügen und gerade in ihrer Einfachheit wie ein aufgeschlagenes Buch und überrascht bei tieferem Eindringen durch ihre wunderbaren und vielseitigen Feinheiten. Ihr Reiz beginnt denn auch seine Anziehungskraft wieder auszuüben. Die Schaar unserer jungen hamburgischen Künstler hat sich ihr mit Leib und Seele verschrieben. Die Dichter gehen ihrem Zauber nach, allen voran Detlev von Liliencron, dessen Naturschilderungen das heutige Deutschland nichts Gleiches an die Seite zu stellen hat. Die grosse Menge ernsthaft arbeitender Dilettanten beweist, dass die Liebe zu unserer Landschaft weite Kreise des Publikums ergriffen hat.

Andere günstige Umstände treten hinzu. Die grössere Sorgfalt, welche man der Ausbildung des Körpers zuwendet, lockt, wo es die Zeit erlaubt, ins Freie hinaus, und der Radfahrsport führt Menschen, die früher über die Vororte nicht hinauszukommen pflegten, in Gegenden unserer Umgebungen, die sonst vom Städter kaum besucht wurden.

Ein jeder fördere diese Entwickelung. Der intime Verkehr mit der Natur bringt uns dreifachen Gewinn. Neben dem ästhetischen Genuss, der unsere locale Kulturentfaltung befruchten wird, stählt er den Körper und erfrischt den Geist.

GUSTAV SCHIEFLER

EINE HAMBURGISCHE GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER BLUMENPFLEGE

Von drei Punkten gehen die Bemühungen aus, in einer Hamburgischen Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege bisher getrennt arbeitende Kräfte zu vereinigen, von der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, der Patriotischen Gesellschaft und der Lehrervereinigung zur Pflege der küntlerischen Bildung, die hier nach der Zeitfolge ihres Eintretens für die Pflege der Blume aufgeführt sind.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde hat das Gebiet seit Jahren untersucht und bestellt, soweit ihre Kräfte reichen. Die Ergebnisse der Beobachtungen und Versuche sind in den kleinen Schriften: »Makartbouquet und Blumenstrauss« und »Blumenkultus« niedergelegt. Von der Ueberzeugung ausgehend, dass die aesthetische Vertiefung in die Schönheit der Blume das elementarste, weitreichendste und stärkste Mittel zur Erziehung des Farbensinns sei, ist sie seit Jahren mit Erfolg bemüht, einfache, billige und schöne Blumenvasen, deren Form dem Wuchs bestimmter Blumentypen angepasst ist, nach Zeichnungen der Mitglieder herzustellen und in den Handel zu bringen. Die begeisterte Aufnahme dieser Erzeugnisse hat den Beweis von der Richtigkeit ihrer Voraus-

setzungen erbracht, und sie hat darauf in ähnlicher Weise die sämmtlichen für den Blumenkultus nöthigen Apparate durchzuarbeiten unternommen. Das war geboten, da auf diesem Gebiete so gut wie nichts existirt, das zugleich praktisch, schön und wohlfeil ist.

Die Bestrebungen der Patriotischen Gesellschaft nahmen einen anderen Ausgangspunkt. Bei Gelegenheit der grossen Hamburger Gartenbauausstellung im Sommer 1897 hatte ihr proponirender Secretair die Ausstellung und Prämiirung von Zimmerpflanzen angeregt, die von den Ausstellern gezogen waren. Ein erster Versuch fiel nicht gerade ermuthigend aus. Die Sache war in Hamburg neu. In England kennt man solche Veranstaltungen längst, auch in Berlin und anderen deutschen Städten sind sie eingebürgert. In Hamburg ist die Pflege der Blume so alt und reicht so tief auch in die weniger wohlhabenden Schichten hinab, dass bisher kein Bedürfniss nach bewusster Förderung vorlag. Aber die Verhältnisse haben sich bei der grossen Zunahme der Bevölkerung von Grund aus verändert, und es fällt den neuen Elementen nicht so leicht, sich in die locale Tradition hineinzufinden. Sie brauchen kräftige Hülfe. In den wohlhabenderen Schichten hatte die Blumenpflege eine Periode des Stillstandes, der ja immer dem Rückschritt gleich kommt, hinter sich.

Wie richtig die Patriotische Gesellschaft gerechnet hatte, zeigte sich, nachdem die Tagesblätter auf das Vorhaben hingewiesen hatten, und die Ausstellungsbesucher auf die ersten Vorführungen aufmerksam geworden waren, bei der ersten Wiederholung. Die Halle konnte die Menge der Einsendungen nicht fassen. Es stellte sich dabei heraus, dass einzelne Pflanzen durch Jahrzehnte, ja durch zwei Generationen und über viele Umzüge hinweg in derselben Familie am Leben erhalten und als eine Art Heiligthum gehütet waren. Geldprämien wurden im allgemeinen selbst von den am wenigsten Bemittelten nicht so gern genommen wie ein Diplom, und das Diplom wurde nicht so wohl als eine Ehrung des Pflegers wie als Ehrung des geliebten Blumenstocks aufgefasst.

In der Lehrervereinigung war seit 1897 eine Abtheilung für Blumenpflege eingerichtet. Doch reichen die Bestrebungen auf diesem Gebiet weiter zurück. Der Vorsitzende der Abtheilung hatte seit Jahren den Kindern Sämereien zur Verfügung gestellt und die Ergebnisse der Blumenpflege beobachtet. Die Kinder bekamen die Sämereien nicht geschenkt, sie hatten dafür fünf oder zehn Pfennige zu zahlen, je nach Vermögen. Nur wenige verhielten sich ablehnend, die meisten darunter mit dem Hinweis, bei uns ist es zu dunkel, es wächst nichts, unsere Fenster gehen nach Norden. Die Kunstfreunde hatten schon angefangen, den Schulen, namentlich den Mädchenschulen, ihre Vasen zu stiften, damit die Kinder mitgebrachte Blumen zum Schmuck des Schulzimmers ordnen lernten.

* * *

Die Vertreter dieser an verschiedenen Stellen gepflegten Versuche traten nun Anfang 1898 mit dem Director des botanischen Gartens zu einer Berathung zusammen. Es wurde beschlossen, diese Bestrebungen zu vereinigen und in einer Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege von einem neuen Mittelpunkte aus das weite Gebiet zu pflegen.

Von vornherein schien es ausgemacht, dass sich diese Gesellschaft in ähnlicher Form an das Staatsinstitut des botanischen Gartens anzugliedern haben würde, wie die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, die Gesellschaft zur Förderung der

Amateurphotographie und — seit alter Zeit — der Kunstverein an die Kunsthalle.

* * *

Es ist eine anziehende Aufgabe, sich das Feld der Thätigkeit für die neue Gesellschaft auszumalen. Wie die anderen Hamburgischen Vereinigungen wird sie in der Praxis sehr bescheiden mit dem Nächstliegenden und Nächstwichtigsten beginnen. Aber es scheint doch sicher, dass sie, wenn der Erfolg sich einstellt, ihr Gebiet nach und nach in schon jetzt erkennbarer Consequenz ausdehnen wird. Was aber hier in den Umrissen entworfen, darf deshalb nicht als das schon jetzt angenommene Programm aufgefasst werden.

Die Blumenpflege wird in der Regel nur von der Seite des Gemüths, um nicht zu sagen vom sentimentalen Standpunkt aus aufgefasst. Und gewiss lässt sich ihr wohlthätiger Einfluss auf die Verfeinerung der Empfindung nachweisen. Wenn eine der grossen Aufgaben unserer nationalen Erziehung darin besteht, die Freude an der Beschäftigung mit edlen Dingen zu entwickeln, damit das Zeittodtschlagen, das in der Ausfüllung der wachen Stunden von Millionen die oberste Rolle spielt, menschenwürdiger Beschäftigung weicht, dann wird der Pflege der Blume im deutschen Hause eine wichtige Rolle zufallen. Der Schmuck der selbstgezogenen Pflanzen am Fenster, der abgeschnittenen Blumen in Glas und Vase wird einen Strom Lebensfreude auch in die Wohnungen der weniger Bemittelten leiten, von der Pflege eines Blumengartens gar nicht zu reden.

Aber das Problem wäre zu eng umschrieben, wenn man bei dieser gemüthlichen Function der Blumenpflege stehen bleiben wollte. Ebenso wichtig ist ihre aesthetische Wirkung. Die Beobachtung aller Zeiten und aller Kulturen lehrt unwiderleglich, dass die Betrachtung der Blume eins der kräftigsten Mittel für die coloristische Erziehung des Auges bietet. Damit gewinnt das Vorhaben der Gesellschaft ein hohes Interesse für den Volkswirthschaftler, und es wird nöthig, neben der sittlichen Wirkung von vornherein die aesthetische zu betonen. Denn die künstlerische Erziehung des Farbensinnes gehört zu den sachlich absolut nothwendigen Forderungen an den Inhalt der neuen Bildung, die im Werden ist.

Die Fürsorge der Gesellschaft darf sich deshalb nicht, wie es an anderen Orten geschehen ist, auf die weniger Bemittelten beschränken. Sie findet ein ebenso ergiebiges Feld in der Reformation des Blumenluxus der Gebildeten zu bestellen. In den Gärten unserer Wohlhabenden ist die Blumenzucht nicht weniger zurückgegangen als vor ihren Fenstern, und die Verwendung der Schnittblume steht künstlerisch noch weit unter dem Niveau, das im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert schon erreicht war. Das Traurigste ist, dass der Mann, dessen Auge ja überhaupt weit weniger Bedürfnisse hat als das der Frau, keinen rechten Antheil nimmt. Er pflegt nur verschämt einzugestehen, dass er Blumenschmuck zu seinen eigenen Freuden zählt und ihn nicht nur den Frauen zu Liebe duldet.

Früher war auch der Mann am Kultus der Blume selbstständig bethätigt. Unser verstorbener Staatsarchivar Dr. Beneke erzählt in seinen Hamburgischen Geschichten und Denkwürdigkeiten, dass bis zur Franzosenzeit in den Sitzungen des Senats täglich ein frischer Blumenstrauss in silberner Kanne auf dem Tische stand, solange es Blumen gab, und dass schon 1568 einem vom Aerario verkauften Garten vor dem Millernthor die Verpflichtung auferlegt wurde die Rathsstube stets mit Blumen zu versorgen.

Man kann sich heute kaum vorstellen, dass eine Versammlung würdiger Herren derartige künstlerische Bedürfnisse empfindet.

* * *

An zwei Punkten dürfte es sich empfehlen, zunächst einzusetzen, bei der Zimmerpflanze und der Schnittblume.

Die Pflege der Zimmerpflanze hatte in Hamburg in allen Klassen an Umfang eingebüsst. Man sieht, was vor zwanzig, dreissig Jahren kaum vorkam, und in den Vororten und auf dem Lande noch heute unerhört ist, ganze Häuser ohne Blumenschmuck, und es scheint, als ob die weniger bemittelten Klassen länger an der alten Sitte festgehalten haben als die Wohlhabenden.

In aller jüngster Zeit scheint jedoch schon ein Umschwung einzutreten. Die rasche Aufnahme der Fensterkörbe, die auf Anregung der Gesellschaft der Kunstfreunde wieder hergestellt worden sind, spricht dafür.

Lesezeichen

Soll die Pflege der Zimmerpflanze wieder Boden gewinnen, so ist zunächst nöthig, dass der Apparat an Fensterkörben, Blumengittern und Blumentöpfen in sehr einfachen, geschmackvollen und wohlfeilen Formen allen Blumenfreunden zur Verfügung gestellt wird. Preisausschreiben — mit möglichst hohen Preisen und ehrenvoller Anerkennung —, Spezialausstellungen für diese elementaren Hülfsmittel würden in allen Schichten der Bevölkerung neue Ideen und Wünsche erwecken. Es dürfte dabei nicht auf Kostbarkeiten ausgegangen werden. Hauptsache bleibt die künstlerische Ausgestaltung der einfachsten Töpferwaaren, der schlichten Korbflechterei und der Erzeugnisse des Tischlers wie Blumengitter und Blumenkübel. Die Farbe müsste unter der Aufsicht von Künstlern, oder sehr erfahrenen Dilettanten stehen. Vielleicht würde es sich empfehlen, für alle diese Dinge in den einzelnen Vororten öffentlich angekündigte Monatsmärkte einzurichten.

In England und einigen deutschen Städten hat man unternommen, Sämlinge und Stecklinge an Schulen und an Unbemittelte umsonst

zu vertheilen, und im Verlauf der Zeit Ausstellungen der Ergebnisse veranstaltet. Auch das wäre bei uns einzuführen. Doch dürfte es sich empfehlen, das Material für geringe Preise käuflich abzugeben, damit der Schein der Wohlthätigkeit vermieden wird.

Wichtig wäre ein kurzes praktisches Handbuch über die Pflege der Zimmerpflanzen, das ganz besonders auf die Hamburger Verhältnisse zugeschnitten ist, und das u. a. auf besserem Papier gedruckt, auch als willkommene Prämie dienen könnte.

Mit der Verwendung der Schnittblume ist im letzten Jahrzehnt eine ungeheuere Veränderung vor sich gegangen. Wir sind auf allerbestem Wege, seit die Einführung der italienischen Blumen auch in den Wintermonaten wohlfeiles Material bietet. Auch der Charakter der Verwendung ist artistischer geworden, seit die Blumenhändler nicht mehr ausschliesslich fertige Sträusse, sondern Blumen als Material verkaufen.

Aber noch immer hat der Blumenfreund Wünsche, die er nicht leicht oder überhaupt nicht befriedigen kann.

Das Material der Schnittblumen ist noch nicht reich und noch nicht mannigfaltig genug. Es fehlt noch an grossen decorativen Formen. Man bekommt nicht leicht genug blühende Zweige. Immer noch bevorzugt der Handel die kostbareren Blumen; die sogenannten Pastorsblumen kommen in zu geringen Massen auf den Markt und gelangen fast garnicht in die Läden der wohlhabenderen Bezirke. Und weil das Material zu knapp ist, bleibt es viel zu theuer, um auch dem weniger Bemittelten die tägliche Freude zu gewähren. Es ist kein Zweifel, dass der Bedarf um so höher steigen wird, je billiger und je leichter zugänglich das Material ist.

Die Gesellschaft könnte fördernd eingreifen, indem sie in der Nähe der Stadt den Massenanbau der wünschenswerthesten Blumen anregt und, vielleicht in Verbindung mit den Märkten für die Blumentöpfe und Fensterkörbe, Blumenmärkte einrichtete. Es wäre auch sehr wünschenswerth, dass der Strassenverkauf so gut organisirt wäre, wie jetzt in London oder in Berlin. Blühende Zweige, die man in London und Berlin gross und für ein billiges auf der Strasse haben kann, giebt es in Hamburg in den Läden noch nicht.

Ebenso fehlt bei uns die Möglichkeit, die so sehr wichtigen wilden Blumen zu kaufen. Die Gesellschaft der Kunstfreunde hat schon vor zwei Jahren Versuche gemacht, in unsern Walddörfern zum Pflücken anzuregen. Aber das Unternehmen scheiterte an dem mangelnden Verständniss der Pflücker. Vielleicht liesse sich durch die Einwirkung auf Lehrer und Pastoren etwas erreichen. Auch liesse sich denken, dass in der Nähe von Bahnstationen, an Knicks, Rainen und auf Oedländern, etwa auch auf den Abhängen der Bahneinschnitte, besonders wünschenswerthe wilde Blumen in Massen gesät würden. Der Gewinn, der sich daraus erzielen liesse, dürfte nicht gering sein.

Ein Verzeichniss der besonders werthvollen und leicht zu säenden wilden Blumen könnte mit einer Anweisung zum Pflücken und Verpacken versehen für den Gebrauch der Pastoren und Lehrer durch die Gesellschaft verbreitet werden.

Ebenso wie bei den Zimmerpflanzen wäre der Apparat an praktischen, schönen und wohlfeilen Vasen und Gläsern ins Auge zu fassen. Hier hat die Thätigkeit der Kunstfreunde bereits erheblich vorgearbeitet. Ihre Erfahrungen sind in ihren Publikationen niedergelegt. Sie hat auch schon begonnen, Vasen an Schulen abzugeben, damit die Kinder in der Praxis sich mit dem Anordnen der Blumen beschäftigen und Auge und Geschmack schulen.

Wird auf diesem Gebiet nur auf die Dauer von zwei oder drei Jahren energisch gearbeitet, so ist sicher Alles in Fluss, denn es gilt ja nur, die vorhandenen Tendenzen zu leiten und zu stärken.

Es liesse sich vielleicht auch einwenden, dass es der Thätigkeit der Gesellschaft nicht bedürfe. Wie in London und Berlin würde sich die Sache von selbst entwickeln. Doch scheint das nicht so sicher, namentlich nicht, was Umfang und Consequenz anlangt. Und dann dauert es zu lange. Wir sind in manchen Dingen jetzt noch nicht so weit wie um 1890 die Berliner, und wir haben zuviel nachzuholen. Von den eigentlichen Vertretern des Faches, den Gärtnern und Blumenhändlern, ist nicht viel Initiative zu erwarten.

* * *

Alles bisher Angedeutete lässt sich ohne grosse Schwierigkeit erreichen und wird sicher erreicht.

Aber dann thun sich der Gesellschaft neue Ziele auf, die in weiterem Felde liegen, und deren Zugang durch Menschen und Zustände verbarrikadirt wurden.

Wir haben keinen Blumengarten mehr. Wenn ein Vorfahr aus dem vergangenen Jahrhundert unsere kleinen Stadtgärten sehen könnte, er würde die Hände zum Himmel erheben. Nichts als Rasen und wilde Büsche, Blattpflanzen und die im Rasen ganz unerhört unkünstlerisch angebrachten Teppichbeete, die bei all ihrer Widerwärtigkeit aber doch das erste Symptom einer Wandlung des Geschmacks bedeuten.

Doch lässt sich, wie bei den Schnittblumen, bereits eine Besserung wahrnehmen, die wieder zum Blumengarten zurückführt. In den letzten Jahren beginnt das Interesse, sich den perennirenden blühenden Stauden wieder zuzuwenden. Alte Arten werden aus der Vergessenheit herangezogen, neue aus aller Welt eingeführt.

Diese Strömung zu stärken wird sich einer Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege ganz von selber als weitere Aufgabe aufdrängen.

Ihr nächstes Augenmerk, die Blume wieder in unsere Gärten zu bringen, dürfte sich auf die Frühblüher zu richten haben, die in den Hamburger Gärten fast gänzlich fehlen. Unsere Blumenfreunde haben meist keine Ahnung, dass sie vom Februar bis December eine Fülle der köstlichsten Blumen in ihren Gärten haben können. Namentlich pflegen bei uns die köstlichen Frühblüher sehr selten zu sein, denn die Familien, die die Tradition des Gartenluxus pflegen, ziehen erst Ende April oder Anfang Mai auf ihre Gärten. Was vom Februar her zur Blüthe zu bringen ist, lernen sie gar nicht kennen. Und da es einmal nicht in der Tradition lag, haben die Familien, die in den Vorstädten Haus und Garten das ganze Jahr bewohnen, sich gewöhnt, erst im April Blumen zu sehen.

Eine kurze Schrift mit den bei uns ohne Mühe durch Auspflanzen zu cultivirenden Frühblühern mit Abbildungen und Nachweis der Bezugsquellen müsste den Anfang machen. Ausstellungen im botanischen Garten, der in den letzten Jahren diese Blumengattungen mit besonderer Vorliebe pflegt, hätten die nähere Bekanntschaft zn vermitteln. In der Umgegend könnten die Dörfer, die Wald- und Oedland haben, zur Cultur der Frühblüher als Schnittblumen angeregt werden.

Besonderer Nachdruck ist auf die Cultur der Zwiebelpflanzen und Irisarten zu legen, die bei uns noch auf sehr wenige Gattungen und Arten beschränkt ist. Es müsste gezeigt werden, dass auch der Pfleger eines kleinen Gartens sich specialisiren kann, und was für Erfolge sich dadurch erzielen lassen.

Specialausstellungen würden auch hier das bequemste und nächstliegende Mittel sein. Wenn es hiesse: Die Gesellschaft hat eine Ausstellung der bei uns im Freien zur Blüthe zu bringenden Zwiebelpflanzen, Irisarten, Anemonen, Malwen u. s. w. veranstaltet, die Theilnahme aller Kreise würde ganz ausserordentlich stark sein. Kurze Spezialübersichten, womöglich mit Abbildungen und genauen Anweisungen über die Pflege, müssten das Uebrige thun.

Specialisten kennen wir ausserhalb der Gärtnerkreise fast nur auf dem Gebiet der Orchideen, Rosen, Chrysanthemum und einiger kostbarer Blumen. Es ist eine Ausnahme, dass eine Dame auf der Uhlenhorst sich einen Ruf als Züchterin von Aurikeln erworben hat. Diese Thatsache allein beweist, dass noch sehr viel zu thun ist. Erst wenn es zahlreiche wetteifernde Specialisten giebt, werden wir zu höheren Leistungen kommen. Die Stadt, die damit den Anfang macht, wird in Deutschland die Führung haben.

Es ist ein Vorurtheil, dass grosse Mittel in jedem Falle dazu nöthig sind.

* * *

Da im nächsten Jahrzehnt mit Sicherheit die Rückschlagsbewegung gegen den jetzt üblichen kleinen Garten im sogenannten englischen Stil eintreten wird, so wird die Gesellschaft gut berathen sein, wenn sie zur rechten Zeit auf den Stimmungswechsel aufmerksam macht.

Garten und Haus bilden heute nur insofern bei uns eine Einheit, als beide gleich geschmacklos und mit derselben Gleichgültigkeit gegen das praktische und aesthetische Bedürfniss angelegt werden. Das Publikum hat in Deutschland noch selten ein Gefühl für die fundamentale Lächerlichkeit der Anlage unserer kleinen blumenlosen Stadtgärten mit kleinen Hügeln, kleinen Thälern, kleinen Teichen und kleinen Brücken. Noch pflegt der gebildete Deutsche zu erschrecken, wenn ihm gesagt wird, ein Bauerngarten mit seinem geraden Weg in der Mitte sei malerischer als sein Vorgarten mit gewundenen Wegen, glattem Rasen und Teppichbeeten.

Durch eine Reihe Ausstellungen von Plänen für moderne Gartenanlagen könnte die Gesellschaft in die Bewegung eingreifen. Wie legen die Franzosen, wie die Belgier, Engländer, Holländer ihre kleinen Gärten an? Dabei wird sich zeigen, dass wir auch auf diesem Gebiete zurückgeblieben sind.

Preisausschreiben für Gartenanlagen, wie sie für unser Klima und unsere Gewohnheiten geeignet sind, würden sich, wenn die Zeit gekommen ist, anschliessen.

Dabei müsste die Architektur des Hauses, zu dem der Garten passen soll, mit hereingezogen werden. Es wäre zu wünschen, dass dann versucht würde, im Anschluss an die alte heimische Architektur zu einer neuen, unserm Klima und unseren Sitten entsprechenden Architektur Hamburgischen Charakters zu gelangen. Was wir jetzt haben, ist ein Harlekinsgewand.

Gemeinsam mit dem Gartenbauverein und dem Verein der Chrysanthemumfreunde fände sich sodann ein Feld künstlerischer Thätigkeit im Kampf gegen die Entstellung der Blume durch geschmacklose Züchter, die auf üppige, gefüllte Varietäten auszugehen pflegen und damit in den allermeisten Fällen allen Adel und alle Zartheit der Form zerstören.

* * *

Dies wären die Wünsche, die die Gesellschaft der Kunstfreunde der neuzugründenden Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege mit auf den Weg geben möchte.

Da die künstlerische Freude an der Blume seit uralten Zeiten in Deutschland gerade bei uns heimisch war, dürfte eine Hamburgische Gesellschaft zur Förderung der Blumenpflege in allen Ständen auf sympathische Theilnahme zu rechnen haben. Dass sie auf der Basis dieser Volksthümlichkeit nicht nur für Hamburg, sondern für Deutschland wirken wird, beweisen die Erfolge der übrigen in den letzten Jahren bei uns entstandenen Gesellschaften und Vereinigungen zur Hebung des künstlerischen Elements in unserer nationalen Erziehung.

ALFRED LICHTWARK

DER WILDE GARTEN

In den Kreisen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die seit Jahren auf eine künstlerische Ausbildung der Blumenpflege hinarbeiten, wird jetzt sehr viel von W. Robinson's in vierter Auflage erschienenem Werk The Wild Garden gesprochen. Prof. Zacharias wies vor längerer Zeit schon darauf hin. Die Ausstellung des letzten Sommers — deren Geschichte in präciser Darstellung der leitenden Gedanken und der Ergebnisse ein Bedürfniss ist — hat uns auch die persönliche Bekanntschaft des liebenswürdigen und feinsinnigen Autors gebracht.

Die jüngste und sicherlich nicht die letzte Auflage des Wild Garden ist von Alfred Parsons reich mit Vollbildern und Textillustrationen versehen, deren Ausführung in Holzschnitt — statt in Autotypie — dem Buch ein sehr einladendes Aussehen verleihen.

W. Robinson betont im Vorwort zur vierten Auflage, dass er vielfach missverstanden wurde. Kein Wunder, da seine Ideen so einfach sind. Je einfacher ein Gedanke ist, desto schwieriger pflegt er begriffen zu werden.

Viele Kritiker, sagt er, hielten es nicht der Mühe werth, die eigentliche Absicht zu untersuchen, und einige von ihnen verwechselten den Wilden Garten mit dem malerischen. Dieser kann auf mancherlei kostspielige Art angelegt werden, während der Grundgedanke des Wilden Gartens in der Auspflanzung von ausländischen Gewächsen besteht, die hart sind wie unsere eigenen wilden Blumen, und in der Wahl von Oertlichkeiten, wo sie sich ohne weitere Mühe und Kosten von selbst üppig entwickeln können.

Es giebt in Ländern, die kältere Winter haben als wir, zahllose blühende Pflanzen von grosser Schönheit, die bei uns so gut wie in der Heimath fortkommen. Wenn wir sie umsichtig heranziehen und die Wiesen, das Unterholz, die Waldränder, Raine, Hecken unserer Parks oder der Umgebung damit beleben, so haben wir fast das ganze Jahr hindurch die herrlichste Augenweide.

Besonders weist W. Robinson auf die herrlichen Zwiebelpflanzen hin, die vor der ersten Math auf unsern Wiesen und an den Waldrändern im Grase gedeihen würden. Bei uns in Deutschland kennen wir kaum den Anblick einer mit dichten Haufen von Narzissen bestandenen Wiese, wie sie Parsons schildert.

Das in höchstem Masse anregende Buch enthält Hinweise auf alle Pflanzen, die sich nach des Verfassers Erfahrungen zur Ein-

führung eignen, und bespricht die Ergebnisse von Versuchen, die er auf eigenem Besitz angestellt, und die er bei Andern verfolgt hat.

In einem besonderen Kapitel weist er darauf hin, dass für den englischen Garten und Park auch ein grosser Theil der wilden Flora Englands, Schottlands und Irlands zu den ausländischen Gewächsen gehört. In der letzten Generation sei alles Sinnen und Trachten auf die Einführung subtropischer Pflanzen gerichtet gewesen, die den Winter in England nicht aushalten. Allein auf die Wellingtonie, die doch eigentlich für den englischen Garten gar keinen Werth habe, seien Vermögen verschwendet. Von unsern deutschen Gärten könnte man ähnliche Lieder singen.

Dieser Misswirthschaft gegenüber weist er auf die ungehobenen Schätze der heimischen Pflanzenwelt hin und verlangt deren umsichtige Ausnutzung.

Dabei hört man nirgend den Theoretiker reden. Ueberall fühlt man, dass aus der Fülle der Erfahrung gesprochen wird, und man sehnt sich bei der Lectüre ordentlich danach, einmal selber beobachten zu können, was durch des Verfassers Einfluss bereits erreicht ist.

Für Hamburgische Gartenfreunde enthält das Werk eine Fülle willkommener Anregungen. Es ist selbstverständlich, dass die Idee mit grosser Vorsicht und grossem Tact angewendet werden muss. Ohne die Controle eines sichern Geschmacks könnte sonst leicht eine Karikatur entstehen.

Wir wollen dabei nicht vergessen, dass einige unserer Gartenliebhaber bereits selbstständig auf ähnliche Gedanken gekommen sind. In dem reichen Garten von Herrn Blohm in Horn ist ein Theil von W. Robinson's Programm schon verwirklicht, und Herr J. Wesselhoeft hat in seinem Park an der Elbe alle decorativen Gewächse unserer norddeutschen Wälder und Wiesen systematisch angesiedelt und so mannigfaltige und zarte Effecte damit erreicht, dass manche von Alfred Parsons Illustrationen aussehen, als seien sie dort nach der Natur gezeichnet.

Einem Blumenliebhaber, der mit künstlerischer Empfindung die Blumen betrachtet, eröffnen die Vorschläge von W. Robinson höchst erfreuliche Aussichten. Denn je tiefer wir in das Wesen der Blumen eindringen, desto stärker empfinden wir die Schönheit gerade der »unveredelten« Formen.

Es wäre in unseren Verhältnissen vielleicht denkbar, dass auf dem Lande die Gutsbesitzer in der Nähe grosser Städte mit der Auspflanzung schönblühender wilder Blumen, die sich selbst überlassen bleiben, nicht nur für den Schmuck ihrer Parks und Wiesen sorgten, sondern zugleich ein reiches und höchst willkommenes Material an Schnittblumen für die Blumenliebhaber in der Stadt erzielten.

HAUS UND HEIMATH II

NACH EINEM VORTRAG IM GRUNDEIGENTHÜMERVEREIN 1894

SKULPTUR AM HAUSE

Man kann die Skulptur als Schmuck des Wohnhauses nicht vorsichtig genug verwenden. Was wir an unsern modernen Fassaden in Cement und in Sandstein tagtäglich ansehen müssen, steht durchweg weit unterhalb der Leistungen wilder Völker, die das Material für die ethnographischen Museen liefern.

Unsere Vorfahren in Hamburg hatten ein weit vornehmeres Gefühl. Das gewöhnliche Wohnhaus blieb ohne bildhauerischen Schmuck, höchstens kamen am Portal und Giebel — hier nur ausnahmsweise — plastische Formen vor. Aber wenn sie einmal Skulpturenschmuck verwendeten, dann konnte er sich sehen lassen.

Das Gewerbemuseum bewahrt einige prächtige Reste auf, so die amüsante Fassade des Kaiserhofes. Dann finden sich in den Lichthöfen des Museums für Hamburgische Geschichte sehr anziehende Bruchstücke.

Die meisten stammen nicht von den einfachen Wohnhäusern sondern von den Palästen, die auf dem Neuen Wandrahm durch den Zollanschluss zerstört wurden.

Von dem einen dieser Häuser, es trug die Nummer 17, hat Fräulein Kortmann einige charakteristische Details für das Jahrbuch aufgenommen.

Es trug einen reichen Schmuck von Guirlanden und Gehängen im Stil der holländischen Architektur des

HAUSTHÜREN IN DER KLEINEN BÄCKERSTRASSE

siebzehnten Jahrhunderts. Der heutige Sprachgebrauch würde sie naturalistisch nennen, weil die Formen nur soweit stilisirt sind, wie die kräftige decorative Wirkung bei unsern Lichtverhältnissen und die Ausführung in Sandstein, der die zarte Durchführung des Detail in unserm Klima nicht verträgt, es verlangen. Dabei ist die Anschauung sehr weit von Oberflächlichkeit und Rohheit entfernt. Unser Auge ruht mit Vergnügen und Befriedigung auf diesen frischen, kühnen Gebilden, die nicht auf dem Umweg irgend einer Publikation den Alten geraubt, sondern mit festem Griff aus der Natur geholt sind.

Der Künstler, der sie geschaffen hat, muss die Absicht gehabt haben, das Haus eines Kaufmanns auszuschmücken. Denn von den vier wichtigsten Gehängen enthalten drei die Erzeugnisse des Landes und des Meeres, während das letzte aus den Attributen des Mercur, der Schutzgottheit der Kaufleute, mit Laubgewinden zusammengefügt ist.

Als Beispiel hat Fräulein Marie Kortmann das Gehänge mit den Muscheln und eine kleine Vignette mit Früchten gezeichnet.

ALFRED LICHTWARK

THEORIEN

Vom Standpunkt unserer Nachbarn betrachtet, sind wir das Volk der Historiker und Theoretiker mit mangelhaft entwickelten Sinnen.

An der Spitze ihrer Kritik steht der Hinweis auf die Bedürfnisslosigkeit unserer Zunge, die gegen die Güte der Nahrungsstoffe und gegen ihre Zubereitung gleichgültig ist, auf die mangelhafte Kultur unseres Auges, das keine hohen Anforderungen an Farbe und Form stellt, und auf die einseitige Kultur des Ohres, das eine mehr instrumentale Behandlung und Verwendung der menschlichen Stimme zulässt.

Zur Begründung dieses Urtheils wird auf die Thatsachen hingewiesen, dass wir keine nationale Küche der französischen gegenüberzustellen haben, dass wir in der Mode den englischen und französischen Weisungen folgen, dass unsere Malerei, Architektur und decorative Kunst unsern Nachbarn kein Vorbild bietet und dass in unserer Musik das instrumentale Wesen überwiegt.

Es wird schwer halten, den Kern von Wahrheit in diesen Urtheilen zu beseitigen.

Auf dem Gebiet der decorativen Künste lässt sich überall die mangelhafte Betheiligung der Sinnesorgane, also des Auges, durchfühlen.

Wie selten ist die Empfindung für Farbe ausgebildet. Man findet sie eigentlich nur bei Künstlern, die sie im Studium der Natur in sich entwickelt haben, und bei Frauen, die sie der Aufmerksamkeit für ihre Toilette danken. Hier kommt die merkwürdige Einseitigkeit zum Vorschein, dass Künstler oft die zarteste Farbenempfindung für die Werke ihrer Kunst besitzen, aber gegen die Farbe in ihrer Umgebung passiv sind, und dass Frauen, die das äusserste Feingefühl für die coloristische Wirkung ihrer Toilette verrathen, sich in einer Einrichtung wohlfühlen können, die ganz un- oder anticoloristisch beschaffen ist. Architekten haben ganz erschreckend selten einen Begriff von Farbe. In der decorativen Kunst liegt dies Element noch mehr darnieder. Für das Publikum im Allgemeinen, namentlich für das Männergeschlecht, ist Farbe gar nicht auf der Welt.

Wie wenig auch das Formgefühl entwickelt ist, zeigt sich an allen Ecken und Enden, so dass wir nicht weiter darauf einzugehen brauchen.

Das Haupthinderniss der einzig möglichen Schwenkung, des bewussten und energischen Anschlusses an die lebendige Kunst, bildet das theoretische und historische Element unserer künstlerischen Erziehung, soweit von einer solchen die Rede sein kann. Wir geniessen Kunst weit mehr mit dem Verstand als mit den Sinnen. Unser Schönheitsgefühl ist durch historische Begriffe eingeengt. Wir haben es sogar so weit gebracht, es historisch zu specialisiren. Der Eine glaubt nur antike Schönheit empfinden zu können, andere sind blind gegen Alles, was nicht Gothik ist, wieder andern gilt nur die Renaissance in irgend einer ihrer Erscheinungsformen.

In Bezug auf die decorative Kunst ist der Zustand unserer Gewerbemuseen überaus lehrreich, und die Ideen, die ihre Zusammenstellung geleitet haben, galten auch im ganzen Unterrichtswesen.

Als die deutschen Gewerbemuseen begründet wurden zu Ausgang der sechziger Jahre, einige etwas früher, andere etwas später, galten nur Gothik und Renaissance. Die Concurrenz um die seltenen Ueberreste war gross, man zahlte hohe Preise, schätzte dann die Erwerbungen um so höher, und das Gewerbe, vom Architekten geführt, begab sich auf das bis dahin verachtete Gebiet wie in ein neu erobertes Reich.

Unterdess wanderten die noch vorhandenen ganz guten Rococomobilien, und es gab davon sehr viel in Deutschland, aus alten Schlössern und Patrizierhäusern in niedrigere Sphären verstossen, nach England, Frankreich und Russland. Als zu Anfang der achtziger Jahre der Versuch gemacht wurde, den überreichen Renaissanceabtheilungen das Barock und Rococo hinzuzufügen, war es zu spät. Man konnte in Deutschland das Beste nicht mehr erlangen und auf dem Pariser und Londoner Markt mitzuconcurriren fehlten die Mittel.

Louis XVI, Empire und sein merkwürdiger Ausklang im sogenannten Biedermeierstil wären noch zu haben gewesen, wurden aber verschmäht und wanderten aus.

Seit einigen Jahren versuchen die deutschen Museen nun auch diese Lücke zu füllen, aber auch hier geht es ihnen wie dem Reiher in der Fabel. Auf zehn Säle Gothik und Renaissance pflegt ein einziges kleines Zimmer mit Rococo, Louis XVI und Empire zu kommen.

So bieten denn diese Anstalten ein ganz verkehrtes Bild der Entwicklung. Die stammelnden Versuche der Möbelbildung des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts stehen in Massen als Vorbilder da. Das siebzehnte, das das moderne Möbel zuerst ahnte, ist kaum vertreten; das achtzehnte, das zum ersten Mal für alle Bedürfnisse eines verfeinerten aristokratischen Lebens den Ausdruck suchte und mit dem Aufwand der höchstentwickelten Technik und des feinsten künstlerischen Gefühls befriedigte, kann nur andeutungsweise erkannt werden, und die ersten drei Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, die eigentliche Keimperiode des modernen bürgerlichen Möbels, fehlen ganz. Fast einzig das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe macht hier, wie in vielen anderen Dingen, eine Ausnahme.

Und einerlei, ob es sich darum handelt, Vorbilder für eine möglichst unveränderte Copie zu suchen, oder um jene feinere und seltenere Benutzung der Alten, die den Geist zu verstehen trachtet und die gewonnene Einsicht bei der eigenen Production benutzt, gerade die beiden letztgenannten Epochen der Geschichte des Möbels sind für uns von grösster Wichtigkeit. Denn wer die Entwicklung

des Mobiliars unbefangen verfolgt, der wird mit wachsendem Respect das Rococo, das Empire und seinen Nachfolger, den vorläufig als komisch empfundenen und bezeichneten sogenannten Biedermeierstil betrachten.

Unsere Nachbarn, die sich durch die Theorie nicht so lange aufhalten liessen, haben die Schönheit dieser Epochen sehr viel schneller begriffen. Wenn man diese wichtigsten Zeiten der Möbelbildung studiren will, muss man zu ihnen gehen. Und wenn sie unsere Museen besuchen, geht ihr Urtheil dahin, dass sie sich von der Macht der Theorie, die unsere Entwicklung gehemmt hat, durch den Augenschein überzeugt hätten.

Wir haben daraus die Lehre zu ziehen, dass wir mit jedem Vorurtheil zu Gunsten eines der historischen Stile zu brechen haben. Solange wir nur mit dem Griechen, dem Gothiker oder dem Renaissancemenschen fühlen können, sind wir meilenfern von der einzig fruchtbaren Erkenntniss, dass alles Vergangene gleich scharf von uns getrennt ist; dass wir, wenn wir wollen, von Allem gleichmässig entlehnen können, was uns passt, und dass wir vor Allem den Anschluss an die lebendige Kunst und den Ausdruck unseres eigenen Lebens zu suchen haben.

Darin liegt der Kernpunkt: Nur so weit wir ein nationales Leben von festen Formen besitzen, können wir in der decorativen Kunst Eigenes schaffen. Je laxer und formloser wir unser Leben einrichten, desto weiter werden wir in den decorativen Künsten gegen Völker mit wohl durchgebildeten Lebensgewohnheiten zurück stehen.

Es wird ganz erfolglos bleiben, wenn wir uns damit begnügen, immer wieder äusserlich Wandlungen der Mode durchzumachen und mitzumachen. Wir würden damit auf dem Standpunkt einer medicinischen Praxis verharren, die sich etwa damit begnügte, Symptome zu kuriren.

Wenn wir uns gegen unsere Nachbarn auf die Dauer behaupten wollen, dann müssen wir tiefer gründen und die Aufgabe der Kunstpflege nicht auf die Ausbildung von Schulen, Museen und Bibliotheken beschränken, sondern in der Kultur des Auges und in der Ausbildung fester nationaler Lebensformen suchen.

ALFRED LICHTWARK

SOLIDITÄT

Zu all den historischen und theoretischen Vorurtheilen, die auf dem Gebiet der Architektur und der decorativen Künste unsere Freiheit einengen, kommen noch gewisse befangene Anschauungen in Bezug auf Technik, die namentlich in der Entwicklung der Möbelindustrie einen Hemmschuh gebildet haben.

Es ist vor Allem ein falscher Begriff von Solidität und eine ängstliche Betonung der Construction. Beides dürfte ein Vermächtniss der gothischen Schule sein, die von einem an sich ganz gesunden und seiner Zeit als Reaction gegen gewisse Ausartungen des Classicismus nothwendigen Verlangen nach gediegenem Material und klarer Construction ausgehend, schliesslich, wie das so zu gehen pflegt, ein fruchtbares Princip durch Uebertreibung zu einem starren, die Unbefangenheit vernichtenden Schema gemacht hat. Es wurde eine unintelligente Anwendung moralischer Grundsätze auf Erzeugnisse der Kunst daraus.

Ein Tisch mit schwerer Eichenplatte, schrägen Beinen und Trittbrettern ist freilich insofern gediegener als ein furnirter Mahagonitisch mit Beinen, die untereinander nicht verbunden sind, als er beim Gebrauch ganz rücksichtslos behandelt werden darf. Der Sohn des Hauses kann sogar mit seinem ersten Messer seinen Namen in die Platte schneiden, ohne ernstlichen Schaden anzurichten. Aber die Theoretiker der Solidität vergessen dabei, dass wir in den letzten drei Jahrhunderten das Schonen gelernt haben. Ein Ritter des fünfzehnten Jahrhunderts würde allerdings nicht mit einer mahagoni Einrichtung umzugehen wissen.

Daraus schon ergiebt sich, dass der Begriff der Solidität sehr relativ ist. Auch nach anderer Seite hin musste man dieselbe Erfahrung machen. Solidität wurde mit Massigkeit und Schwere verwechselt. Es entstanden Möbel, die eigentlich zu Immobilien geworden waren, Schränke, die man nicht rücken und auch nicht — wie die grossen Prunkstücke früherer Zeit — aus einandernehmen konnte, Stühle, die sich nur durch vereinte Kräfte

der Familie bewegen liessen. Aber bei diesem ungeheuren Aufwand von Material hielten sie den Einflüssen der Wärme und Feuchtigkeitsschwankungen nicht besser, ja nicht so gut stand, wie die verachteten furnirten Möbel.

Dass auf letztere der Begriff der Solidität überhaupt Anwendung finden konnte, war theoretisch ausgeschlossen, und wer die Bewegung der siebziger Jahre als junger Mensch mitgemacht hat, wird sich erinnern, dass es auch ihm gegen das Gefühl ging.

Späterhin lernten wir unbefangen die Entwicklung der Technik seit der gothischen Epoche beobachten und kamen auf historischem Wege zu ganz andern Resultaten.

Es wurde uns klar, dass auch technisch von der Zeit der Gothik bis gegen die dreissiger Jahre unseres Jahrhunderts eine stetige Entwicklung in der Behandlung des Holzes stattgefunden hatte.

Langsam sehen wir in der gothischen Zeit das Verständniss für die Eigenschaften des Holzes wachsen. Am deutlichsten bei der Behandlung der Thüren. Im Mittelalter waren es Bretter, die man vor dem Verwerfen nur durch Ueberspinnen mit eisernen Bändern schützen konnte.

Schon in derselben gothischen Epoche wurde dann das Rahmenwerk durchgebildet, in dessen Banden die Holzfasern gegeneinander anarbeitend die Wirkung ihrer Kräfte aufhoben. Die eisernen Beschläge wurden, obgleich sie überflüssig geworden, noch im sechzehnten Jahrhundert nicht aufgegeben und im siebzehnten von der Aussenseite auf die innere übertragen; freilich im Wesentlichen nur noch ein hübsches Ornament.

Im sechzehnten Jahrhundert begann man das Princip des Rahmens ornamental auszubilden. In den einfachen äussersten Rahmen wurde nicht eine einfache Füllung, sondern ein System von grössern und kleinern Rahmen mit ihren Füllungen gelegt, sich vielfach kreuzend und überschneidend, schliesslich sogar im Sinne der Diagonale.

Das siebzehnte Jahrhundert, das zuerst in grössern Mengen die edlen auswärtigen Hölzer kennen lernte, die zunächst als kostbare Seltenheit ankamen und schon aus ökonomischen Gründen nicht als Rohmaterial behandelt werden konnten, bildete das System des Furnirens aus, das übrigens als Mosaik schon der Gothik bekannt, und im Alterthum gäng und gebe gewesen war.

Als nun durch die Arbeit mit den kostspieligeren fremden Hölzern eine subtilere Behandlung des Materials und ein tieferes Verständniss für seine Natur erreicht war, gelangte im achtzehnten Jahrhundert das den modernen Gothikern so verhasste Princip des Verleimens zur höchsten Entwicklung.

Man schuf durch die kluge Behandlung aus dem Holz ein neues Material, beständig und richtungslos wie Metall: das sollten wir nicht vergessen, wenn wir vom sogenannten constructiven Standpunkt den Bau der Rococomöbel beurtheilen wollen. Sie sind aus einem andern Material als die gothischen Möbel.

Die Einkleidung mit kostbarem Furnir war nun eine Nothwendigkeit. Und da man gelernt hatte, die edlen farbigen Eigenschaften der fremden Hölzer durch Politur zu entwickeln, so ergab sich auch nach der decorativen Seite eine Steigerung der Wirkung: das Holz wurde dem edlen Gestein angenähert.

Damit war der Weg zu einer ganz neuen decorativen Behandlung des Möbels offen. Vergoldete Bronze und blankgeputztes Messing standen prächtig zu den satten tiefen Tönen des polirten Holzes, und auf den Commoden erschien die farbige Marmorplatte, die auf einem Eichenholzmöbel keinen Sinn gehabt hätte, coloristisch nicht als fremde Zuthat,

und sie war nöthig, weil die metallenen Leuchter, Uhren und Porzellane auf einer polirten Holzplatte Schrammenspuren hinterlassen.

Von dem geschnitzten Eichenmöbel mit Eisenbeschlägen bis zu einer Prunkkommode des Rococo, welch ein Weg! Aber dabei nirgend ein Sprung, überall die vollkommen logische Entwicklung.

Diese köstlichen Möbel sind für ein Geschlecht geschaffen, das ausgestorben ist. Sowenig ein gepanzerter Ritter in einen Rococosalon passt, sowenig gehört der einfach gekleidete Bürger des neunzehnten Jahrhunderts hinein. Eine Wiederbelebung des fürstlichen Rococo ist ein Unsinn in einer Epoche, wo Jedermann arbeitet und sich danach kleidet.

Aber der Bürger unseres Jahrhunderts hat seinen Stil bereits geschaffen: wir haben es nur vergessen. Technisch konnte er zwar die Leistungen des Rococo nicht überbieten. Dagegen blieb es ihm vorbehalten, in den ersten drei Jahrzehnten die praktischen Grundlagen zu schaffen, auf denen ein bürgerliches Mobiliar entwickelt werden kann. Wir dürfen behaupten, dass die Zeit von 1790 bis 1830 die grosse Keimperiode des eigentlich modernen, d. h. des bürgerlichen Möbels war.

Wenn wir Hamburger Möbel aus dieser Epoche antreffen, so machen sie uns in ihrer Einfachheit und Zweckdienlichkeit, in der Schönheit ihrer Linien, Silhouetten und Verhältnisse den Eindruck, als seien sie ganz modern und englischen Ursprungs. In der That gehen alljährlich viele tausende von Stühlen, Tischen, Kommoden und Schränken dieser Epoche nach England und Amerika, wo sie als alte Erzeugnisse des heimischen Gewerbes verkauft werden.

Was die Möbel dieser Epoche auszeichnet, ist, was wir an den modernen amerikanischen und englischen Möbeln bewundern, die Stillosigkeit. Nachdem die — nur äusserliche — Anlehnung an die Antike, die das Empire anstrebte, überwunden war, schuf man das Möbel an sich, das constructiv mit äusserstem Feingefühl dem Zweck angemessen war, und dessen Schmuck in der deutlichen, einfachen Ausprägung dieses Zwecks lag.

Der Stuhl war wirklich zum Sitzen da, und wer ihn benutzte, behielt seine menschliche Form, Schönheit und Würde. Es gab Stühle für alle Bedürfnisse, nur noch nicht zum Liegen. Die Zahl der Tischformen, im Rococo noch beschränkt, wurde Legion. An Schränken gab es Formen für jeden denkbaren Zweck.

Wenn wir das früher beachtet hätten, dann wäre es nicht nöthig gewesen, das neue Evangelium aus England zu holen.

* * *

Auch eine Abart des Patriotismus hat die Möbelfabrikation stark beeinflusst. Es wurden zu den vermeintlich nationalen Stilen der Gothik — die doch aus Frankreich kam — und der deutschen Renaissance — die sehr stark von Italien beeinflusst war — das deutsche Material verlangt. Die Aera des Mahagoniholzes wurde von der des Eichenholzes abgelöst.

Im Grunde ist es selbstverständlich, dass soweit praktisch möglich das heimische Holz verwendet wird. Aber die edlen tropischen Hölzer verbannen wollen, wäre Donquichotismus. Es ist nicht einzusehen, warum denn nicht auch alle anderen tropischen Erzeugnisse wie der edle Tabak, der Kaffee, die Baumwolle aus Patriotismus verschmäht werden sollten.

Leider ist die Zahl der für den Möbelbau verwendbaren einheimischen Hölzer gering. Das Eichenholz steht durch viele gute

Eigenschaften voran, namentlich als vorzügliches Material für den Bildhauer, es verlangt geradezu Schnitzerei. Kein besseres Material für eine Epoche grosser und origineller Plastik, deren neues Leben bis ins Kunsthandwerk dringt, und kein unbehaglicherer Stoff zu einer Zeit, die in den decorativen Künsten das tausendmal Dagewesene wiederholt. Für den Gebrauch im modernen Hause ist es überdies sehr unbequem, da es durch die Berührung der Hand schmierig wird, sehr beschwerlich zu reinigen ist und durch Politur nicht gewinnt. Es ist unendlich empfindlicher als z. B. das Mahagoni. Neben Eichenholz kommt noch Nussbaumholz in Betracht. Aber es ist kaum als heimisches Gewächs zu nennen. Damit ist der Vorrath heimischer Hölzer eigentlich erschöpft, denn entweder eignen sich die übrigen nur für die billigsten Einrichtungen, wie das Tannenholz, oder sie sind für ausgedehnten Gebrauch zu selten. Wir würden die Möbeltischlerei unendlich beschränken, wenn wir sie der Dictatur eines oberflächlichen Patriotismus unterwerfen.

Die coloristischen Vortheile auszunutzen, die sich durch farbige Beizen oder durch Bemalung erreichen lassen, ist die Zeit in Deutschland wohl noch nicht gekommen.

WANDLUNGEN

I

Ist nicht seit fünfundzwanzig Jahren genug und übergenug von der »Kunst im Hause« geredet und geschrieben worden? Und haben die Anregungen und Vorschläge nicht einen gänzlichen Umschwung der Architektur und Hauseinrichtung zur Folge gehabt? Gewiss. Aber wieder, wie um 1870, stehen wir vor einem Scheidewege, und da wird es nöthig, aufs Neue nach den Landmarken auszuspähen.

Es ist eine alte Erfahrung, dass eine Geschmacksrichtung etwa ein Menschenalter, also zwanzig bis dreissig Jahre, vorhält. Das ist der Zeitraum, der dem Manne zu schaffen vergönnt ist. Dann kommt mit dem neuen Menschen ein neuer Geschmack, der in allen Punkten dem vorhergehenden entgegengesetzt zu sein pflegt.

Viele von uns erinnern sich der »guten Stube« vor 1870. Eine Fülle von Licht ergoss sich durch die klaren Gardinen über die Mahagonimöbel mit ihren schwarzen Bezügen und den weissen »Antimacassar« darauf, über die Kupferstiche an den Wänden, den mageren kleinen Teppich unter dem ovalen Sophatisch mit seinen Albums und Prachtwerken. Der schönste Schmuck war die Sauberkeit, und die Poesie der grossen Jahres- und Familienfeste durchwehte den Raum.

Dann kam der Aufschwung nach 1870. Wir traten das politische und wirthschaftliche Erbe der Arbeit von Generationen an, und wie wir uns politisch auf eigene Füsse gestellt hatten, so wollten wir auch in der Architektur und in der Industrie uns vom Einfluss des Auslandes frei machen. Nicht aus Frankreich oder England wollten wir die Vorbilder holen, sondern aus unserer eigenen Vergangenheit. Die Erkenntniss, dass auch unser Volk zur Reformationszeit von der künstlerischen Bewegung der Renaissance gepackt worden, war von Forschern und Architekten eben erst gewonnen. Das gab die Parole: Deutsche Renaissance.

Innerhalb eines Jahrzehnts hatte die damals neue Richtung nach den üblichen Kämpfen ihr Ziel erreicht. Das ist nun vergessen. Aber noch lebt in Berlin der Akademiker klassischer Richtung, der damals keine parlamentarischen Ausdrücke finden konnte, um seine Schüler vor der neuen Richtung zu warnen.

Ein Jahrzehnt später hatte sie gesiegt. Das typische Wohnzimmer von 1880 war in allen

Theilen ein Gegensatz zu der »guten Stube«, in der 1870 die heimkehrenden Krieger gefeiert waren. Die Fenster blieben auch im Sommer mit schweren dicken Gardinen verhängt. Durch bunte oder trübe Scheiben drang spärliches Licht. Statt des ausländischen Mahagoniholzes herrschte unumschränkt das heimische Eichenholz und statt der glatten Formen die reichste Schnitzerei. Der Ornamentrausch hatte das deutsche Volk erfasst, eine Freude an üppigem Schmuck, die den Aschbecher und den Stiefelknecht nicht verschont liess. Mit vollen Händen schöpfte man die Formen aus dem unermesslichen Vorrath, den uns unsere Vorfahren hinterlassen. Bis 1890 hatte man in unersättlichem Hunger nicht nur die eigentliche deutsche Renaissance in ihrem ganzen Verlauf, sondern auch das Barock und das so lange verachtete Rococo verschlungen.

Jetzt sind wir auch damit zu Ende. Was nun? Nach den Erfahrungen der letzten Jahrhunderte lässt sich unschwer im Allgemeinen die Richtung bezeichnen, die man logischer Weise einschlagen wird. An Stelle der Fassaden aus Ornament und Fensterlöchern wird man glatte Wände als eine Beruhigung empfinden. Den Schnitzereien der schweren gebeizten Eichenholzmöbel wird man glatte, polirte leichte Formen vorziehen. Statt der schmutzigen »Wurst-, Erbsen- und Sauerkrauttöne« der Teppiche und Möbelstoffe wird man wirkliche Farbe willkommen heissen, nach der Ueberladung die Reize der Schlichtheit empfinden. Die künstliche Dunkelheit wird einer Fluth von Licht weichen, und statt der Copie der historischen Stile, die jeder erlernen kann, wird man die Bethätigung des individuellen Geschmacks, der sich erziehen, aber nicht lernen lässt, am höchsten schätzen.

Dass das kommen würde, war längst zu sehen und ist auch längst gesagt worden. Dass es so plötzlich und zwar wie ein Ueberfall von aussen hereinbrechen würde, hat auch die überrascht, die es längst gefürchtet, und die längst davor gewarnt haben.

Zwei Prinzipien stehen sich heute im harten Kampf gegenüber.

Vor Kurzem sah ich in der Nähe von Hamburg das kleine Wohnhaus — Dreifensterhaus — eines reichen Mannes, das den höchstentwickelten Typus der Epoche der Wiederbelebung der alten Stile bildete. Es war eben fertig gestellt. Der Schmuck der kleinen Küche hatte allein 50 000 Mark gekostet, und die Wohn- und Schlafzimmer waren entsprechend eingerichtet. Was die von der Formenwelt der letzten drei Jahrhunderte erfüllte Phantasie des Architekten ersinnen und combiniren konnte, war aufgeboten, um kein Winkelchen unverziert zu lassen. Drei Dienstboten waren für die Reinhaltung all der Schnitzereien, Profile, Giebel und Nischen der Dekorationen besonders angestellt.

Einige Tage später besuchte ich verschiedene alte Freunde in Berlin. Ich kannte ihre Wohnungen, die ich zuletzt in demselben altdeutschen Stil eingerichtet gesehen hatte, nicht wieder. Alle Eichenmöbel waren verschwunden; keine Spur von Renaissance, Barock oder Rococo. Von den Decken und Wänden war aller Stuck heruntergeschlagen, die schlichtgestrichene oder mit einer englischen Tapete bedeckte Wand stiess ohne Voute oder Sims gegen die ganz schlichte weisse Decke. Schnitzerei gab es nicht mehr, die Fenstervorhänge waren auf das bescheidenste Mass zurückgegangen, oder fehlten ganz. Alles war hell, licht, einfach, und an die Stelle der Form war die Farbe getreten, aber alles war englisch.

In Berlin hat die Gesellschaft — die Künstler voran — mit dem Kultus der

historischen Stile gebrochen. Sie ist darin England und Amerika gefolgt. Derselbe Umschwung bereitet sich überall vor.

Niemand wird mehr leugnen dürfen, dass wir mitten in einer schweren Krisis schweben. Es wäre ebenso gefährlich, nun ohne Weiteres über Bord zu werfen, was bisher gegolten hat, wie es thöricht wäre, um jeden Preis Alles festzuhalten.

II

In Georg Hirt's weitverbreiteter Publikation »Das Deutsche Zimmer« besitzen wir ein ausserordentlich werthvolles Mittel, uns über die Gedanken zu orientiren, die die in den siebziger Jahren von München ausgehende Bewegung auf dem Gebiet der decorativen Künste leiteten. Einer der Führer hat hier in klarer Form niedergelegt, was damals mit ihm und nach ihm Alle fühlten. Die Lectüre dieses Werkes ist für jeden, der sich über die Grundlagen, die wir unter den Füssen haben, orientiren will, ganz unentbehrlich. Es enthält die Erfahrungen einer ganzen Epoche, und viele Beobachtungen, die hier zuerst ausgesprochen sind, haben dauernden Werth.

Zehn Jahre liegen seit dem Erscheinen der dritten Auflage dieses Buches hinter uns.

Von der ersten bis zur dritten Auflage war der Standpunkt derselbe geblieben, nur der Blick hatte sich erweitert. Aus dem Zimmer der deutschen Renaissance der ersten Auflagen war das »Deutsche Zimmer« aller Epochen vom Mittelalter bis zum Schluss des achtzehnten Jahrhunderts geworden.

Auf dem Boden der historischen Stile sollte sich die Wiedergeburt des modernen Geschmacks vollziehen. Georg Hirth betont ausdrücklich, dass der gute Geschmack in erster Linie von der Kennerschaft alter Kunst abhängig sei. Grosses liesse sich nur »bei liebevollem und verständnissinnigem Studium der Alten« erreichen. Die Ueberzeugung müsse Gemeingut werden, dass wir unser Heil in der deutschen Renaissance des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu suchen haben. Doch können wir keine alte Decorationskunst zurückgewinnen, es sei denn durch die innigste Hingabe an ihre Naturauffassung und Naturwiedergabe.

Das war 1886 das Glaubensbekenntniss weiter Kreise und ist es noch jetzt.

Aber seit 1886 ist die Situation wesentlich verändert. Der Vergleich mit der Entwicklung der modernen Malerei zeigt am schnellsten, in welchem Sinne.

Bis auf Makart herrschte das Vorbild der alten Meister. Natur wollten alle Bekenntnisse, aber nicht auf eigenen Füssen, naiv und unbefangen, sondern an der Hand der alten Meister. Darauf war die Erkenntniss aufgegangen — freilich erst, nachdem die Versuche der Anlehnung bei allen Epochen bis zum Rococo misslungen waren —, der Künstler habe vor der Natur zu vergessen, dass überhaupt schon etwas Gemaltes in der Welt sei. Von dem Moment gab es eine neue Kunst.

Solange die lebende Malerei sich auf die todte stützte, war die Maxime begreiflich, dass die Kenntniss der alten Kunst die beste Vorbereitung zum Verständniss der modernen bildete.

Von dem Augenblick aber, wo die Maler das Joch der Alten abschüttelten, reichte diese Basis nicht aus, und es begann zu dämmern, was heute die eingestandene oder uneingestandene Ueberzeugung vieler geworden ist, dass eine fruchtbare künstlerische Bildung vom Boden der eigenen Zeit auszugehen habe, und jetzt wollen wir die Alten von unserm Standpunkt aus betrachten, und nicht die Unsern vom Standpunkt der Alten.

In der Architektur und der angewandten Kunst (dem Kunstgewerbe) hat sich derselbe

Prozess vollzogen, nur etwas später, weil sie stärker an die Materie gekettet sind. Auf eine Periode absoluter Nachahmung folgte eine Zeit, die, wie Hirth es bezeichnet, durch die innigste Hingabe an die Naturauffassung und Naturwiedergabe vergangener Epochen neue Kunst schaffen wollte.

Das ist die Zeit, deren Empfindung Hirth am klarsten dargestellt hat, die Zeit des altdeutschen Zimmers.

Und nachdem die Malerei und die Plastik sich vom Banne der »ewiggültigen Vorbilder« befreit haben, bricht nun auch für die angewandten Künste die Zeit herein, die von unsern Bedürfnissen, von der frischen Empfindung für Farbe und Form ausgehen will, die wir selbst aus dem Studium der Natur gewonnen haben.

Noch ist sie in Deutschland erst als theoretische Erkenntniss da, die sich im Kampf nicht mit den alten Ideen, sondern mit den in ihnen erzogenen, von ihrer Anwendung lebenden Kunstgewerblern, Professoren und Direktoren von Kunstgewerbeschulen durchzusetzen hat. Der Anschluss der gewerblichen Produktion an die lebendige Kunst, der in England die beginnende Weltherrschaft der englischen Kunstindustrie vorbereitet hat, ist bei uns noch nicht zu Stande gekommen. Was für die Epoche, die er vertritt, schon Georg Hirth bedauert hat, gilt auch noch jetzt: »Die führenden Geister der Malerei üben nicht den geringsten Einfluss auf die angewandte Kunst«.

Hohe und angewandte Kunst leben unvermittelt, um nicht zu sagen im Kampf nebeneinander, denn der schaffende Künstler lacht über unser Kunstgewerbe, und der Kunstgewerbler über den führenden Künstler. Sie verstehen sich nicht.

* * *

Die theoretische Verschiebung des Standpunktes findet ihre praktische Ergänzung durch die veränderten Marktverhältnisse. Seit einem Jahrzehnt etwa ist England, seit 1893 Amerika als unser scharfer Concurrent nicht nur auf dem Weltmarkt, sondern sogar dem heimischen Markt aufgetreten.

Die Sache hat sich langer Hand vorbereitet, und seit Jahren ist vor der Wahrscheinlichkeit gewarnt, dass wir uns in Bälde zu Haus unserer Haut zu wehren haben würden. Aber wer auf die drohende Gefahr hinwies, wurde von denen, die ein Interesse daran haben, dass die ausgefahrenen Geleise nicht verlassen werden, verdächtigt, er wolle Nachahmung des Auslandes predigen oder gar für das Ausland Reclame machen. Das ist mir mehr als einmal begegnet.

Wenn man die unheilvollen Zeichen der Zeit aufzählt, fühlt man den Athem stocken. Es ist bekannt, dass unsere Gewerbemuseen grundsätzlich moderne Producte nicht sammeln. Das erklärt sich leicht, solange unsere Industrie mit wenigen Ausnahmen die alten Vorbilder aus dem Besitz der Sammlungen nachahmt. Denn wozu die Copie kaufen, wo man das Original besitzt. Nun aber machen dieselben Anstalten, die sich gegen die Aufnahme deutscher Producte mit Recht ablehnend verhalten, in steigendem Maasse Erwerbungen englischer, seit Chicago auch amerikanischer Waaren. Mit den Bilderbüchern fing es schon vor Jahren an. Justus Brinckmann war einer der ersten, der die grosse Bedeutung der Craneschen Kunst erkannte und die Bilderbücher des Meisters sammelte, die so viele neue und liebenswürdige ornamentale Gedanken und so viele feingefühlte Zimmerdecorationen und Möbel aller Art enthielten. Zahlreiche Museen sind ihm in Deutschland gefolgt. Später entdeckten wir die Tapeten und die in köstlichen neuen Mustern und

Farben nach den Entwürfen hervorragender englischer Meister bedruckten Baumwollensammete für Vorhänge und Möbelbezüge, die ebenso reizvollen englischen Cretonnes für Schlafzimmerdecorationen und die leichten decorativen Seidengewebe. Ein Berliner Kaufhaus versendet ganze Collectionen dieser Stoffe an die deutschen Sammlungen, die ihnen einen Platz neben den Vorbildern aus alter Zeit einräumen. In den letzten Jahren haben vom Berliner Gewerbemuseum an die meisten Schwesterinstitute in Deutschland unter grossem Beifall die Werke des englischen Malers und Zeichners für das Kunstgewerbe Walter Crane ausgestellt. Das Adressbuch des Berliner Kunstgewerbevereins erscheint bereits mit einem Umschlag, den Professor E. Doepler im Stil Walter Cranes entworfen hat. Seit der Ausstellung in Chicago hat das Berliner Gewerbemuseum eine Sammlung amerikanischer Möbel, Fayencen, Silberarbeiten, Gläser, elektrischer Beleuchtungskörper, Tapeten, einfacher Schlösser und practischer Geräthe ausgestellt. Die letzte Berliner Kunstausstellung hatte zum ersten Male in ausgedehntem Maasse auch künstlerische Möbeln zugelassen. Neben den Berliner Erzeugnissen von zum grössten Theil mehr als zweifelhaftem Verdienst — es waren ehrwürdige Ladenhüter darunter — forderten eine Unzahl frisch importirter amerikanischer Stühle zum Vergleich auf, über dessen Ausfall die starke Nachfrage nach amerikanischen Stühlen aufklärt.

Mehr noch. Ende der siebziger Jahre war unter den Linden das Magazin für Berliner Kunstgewerbe eröffnet. Aus dem bescheidenen Anfang ist das grossartige Kaufhaus in der Leipziger Strasse geworden, ein riesiger Bazar. Aber das Berliner Kunstgewerbe ist aus seinen weitläufigen Hallen so gut wie ganz verschwunden. Englische Möbel, amerikanische Möbel, englische Fayencen, englische Lampen, englische Stoffe, französische Bronzen. Und neben diesem grossen Bazar, der für Millionen einführt, bestehen zahlreiche kleinere Geschäfte, die demselben Import obliegen, und deren Umsatz nach Riesensummen zählt.

In Hamburg sagen die altrenommirten Decorateure aus, sie lernten um, sie kämen ohne englische Ideen nicht mehr aus. Die grossen Frankfurter Decorateure sind längst auf demselben Wege. In den Münchener Jahresausstellungen sind den Deutschen zuerst die Prinzipien vorgeführt, nach denen die Engländer Wand und Decke behandeln, und Möbel in englischem Stil dienen als Ausstattungsgegenstände.

Sollten uns diese Thatsachen, die man verschleiern, aber nicht leugnen kann, nicht aufstacheln? Man pflegt, um sich vor einer Stellungnahme zu drücken, einzuwenden, dass das eine Mode sei, die komme und gehe. Auch dieser neuenglische Stil hat seine Zeit, gewiss. Es fragt sich nur, wer dann den ablösenden schafft, ob wir, ob wiederum die Engländer oder die Amerikaner.

Wenn wir den Markt im eigenen Lande nicht behaupten können, so werden wir gewiss den im Auslande nicht halten. Dass wir ihn für die vornehmsten Producte der Industrie bisher noch nicht besassen, wird niemand leugnen. Jetzt laufen wir Gefahr, auch für die mindere Waare der Concurrenz weichen zu müssen, und zwar nicht nur im Auslande, sondern auch im Inlande. Trotz des Transports und trotz des Zolles sind alle diese Dinge wegen ihrer Schlichtheit und Einfachheit billiger als deutsche Waaren, denn die Engländer und Amerikaner haben den Stil gefunden, der durch die Massenherstellung durch die Maschine nicht zur Beleidigung wird.

Was nützt es, darauf hinzuweisen, dass zur rechten Zeit gewarnt ist? Wir wollen uns

aber jetzt nicht dabei aufhalten, sondern lieber zu erkennen suchen, was wir thun sollen.

Es kann natürlich keine Rede davon sein, dass wir von heute auf morgen einen neuen Menschen anziehen. Die Engländer haben unter unendlich günstigerem ökonomischen Verhältnissen fünfzig Jahre Arbeit gebraucht, um erst die fremde Concurrenz vom eigenen Markt zu verdrängen und nun siegreich in die Nachbarreiche einzudringen. Selbst in Paris äussert sich der Einfluss englischer Ideen bereits. Um dies Ziel zu erreichen, haben in England die Museen, die Schulen, die Fabrikanten und die Architekten einem Ziele zugestrebt, unterstützt von einer reichen cultivirten Gesellschaftsschicht, die ihre praktischen Bedürfnisse geltend machte und sich keine unbequeme Decoration aufdrängen liess. Aber das alles hätte nichts genutzt, wenn nicht die mächtige Bewegung in der Malerei und seit zehn Jahren in der Skulptur die grosse Quelle künstlerischer Kraft gewährt hätte. Das giebt der englischen Industrie die siegende Lebensfülle, dass die Motoren des Kleinbetriebes angeschlossen sind an die grossen nationalen Kraftquellen künstlerischer Energie, die in den malerischen Begabungen ersten Ranges strömen.

Wir haben es gewiss seit den fünfundzwanzig Jahren energischer Reformen an Anstrengungen nicht fehlen lassen. An dem Webstuhl der kunstgewerblichen Production arbeiten der Architekt, der Fabrikant, der Zeichner, gestützt auf die Vorbilder in den Museen. Aber es fehlten zwei Factoren: das künstlerisch erzogene, Bedürfniss empfindende Publikum und der Künstler. Die unendliche Arbeit des Malergeschlechtes, das jetzt ins reifere Mannesalter tritt, ist der deutschen Industrie noch nicht zu gute gekommen.

Wir haben also eine decorative Kunst (Kunstgewerbe), das auf einem bei uns theoretisch, in England und Amerika praktisch überwundenen Standpunkt verharrt. In den grösseren Städten haben die Gebildeten und Wohlhabenden die Neuheit, die praktische Brauchbarkeit und wohl auch die Schönheit der englischen und amerikanischen Möbel, Stoffe, Tapeten, Fayencen, Gläser erkannt und werden in beängstigend anschwellendem Umfang durch Importe damit versorgt. Schon beginnen die deutschen Industriellen mit der Nachahmung. Der einstige Vorkämpfer der Renaissance unter den Berliner Architekten hat sich in englischem Geschmack sein eigenes Haus eingerichtet.

Sollen wir dem Unheil seinen Lauf lassen? Sollen wir, ohne uns zu wehren, die englisch-amerikanische Invasion erdulden?

Und wenn wir die Flinte nicht ins Korn werfen wollen, was sollen wir thun?

ALFRED LICHTWARK

DAS ZIMMER DES NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERTS

Wenn die Kunst ins Haus kommen soll, muss das Haus in seiner gesammten Einrichtung eine passende Umgebung für das Kunstwerk bieten.

Die meisten unserer Wohnhäuser sind jedoch durch ihre Architektur weder für eine behagliche innere Ausstattung noch für die Einfügung von Kunstwerken geeignet.

Es giebt nur ganz ausnahmsweise ein Zimmer, das dem Gemälde, der Statuette die richtige Beleuchtung gewähren kann. Denn unsere Fenster werfen alles Licht auf einen kleinen Fleck des Fussbodens statt auf die Wände, und unser Mobiliar ist meist wenig geeignet, mit Kunstwerken zu einer harmonischen Einheit zusammenzugehen.

Alle Kunstpflege muss im Hause beginnen.

Und weil wir in den Hansestädten noch das Wohnhaus haben, sind wir berechtigt und sogar verpflichtet, in der künstlerischen Reform des Hauses selbstständig vorzugehen.

Wir haben unsere Architektur dadurch verdorben, dass wir nicht, wie die Engländer, das heimische Wesen gepflegt und entwickelt, sondern fremde Vorbilder aus Berlin, Hannover, München, Paris und London kritiklos nachgeahmt haben.

Für die innere Einrichtung unseres Hauses können wir von Berlin, München und Hannover noch weniger Gutes lernen, als für die Architektur, weil unsere Bedürfnisse ganz andere sind.

Ein Ueberblick über das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts wird erkennen lassen, wo wir stehen.

* * *

Im Handumdrehen wird das neunzehnte Jahrhundert der Geschichte angehören, und wir werden auf die Spanne Zeit, die diesen Namen führt, wie auf etwas abgeschlossen hinter uns Liegendes zurücksehen.

Noch erscheint es uns wie ein Chaos. Und wenn wir nur die ornamentale Aussenseite der »Stile« ansehen, kostet es Mühe, sich zu orientiren. Denn wie die Geschichtschreibung sich allen Zeiten und Völkern zugewandt hat, wie die Literatur die Formen und Ideen der fernsten Zeiten und Kulturen durch Uebersetzung und Nachahmung bei uns einzubürgern suchte, so hat unsere decorative Kunst sich an allem in der Welt überhaupt Vorhandenen inspirirt. Aegypten, Assyrien, Griechenland, Rom, Byzanz, der

islamitische Orient aller Epochen, die Gothik, die Renaissance, Persien, China, Japan haben nach und nebeneinander »Vorbilder« liefern müssen. Dergleichen Aneignungsfähigkeit hat es in solch erschreckendem Umfang nie vorher gegeben.

Und wie in der deutschen Literatur die eigene Triebkraft unter dem Schutt des fremden Imports fast erstickt ist, so führte in den decorativen Künsten die Nachahmung zum Spiel mit äusseren Formen und zur Vernachlässigung des eigentlichen Inhalts. Es kommt hinzu, dass bei dieser Tendenz der Nachahmung und Aneignung nicht eigentlich die selbstständigen und starken Begabungen zur Entwicklung kommen konnten, sondern in erster Linie die formalen Talente, denen von Natur die Aneignung und Nachempfindung leicht wird, Uebersetzertalente. Somit entbehrte die ganze Production, wenn man von Production sprechen kann, wo die eigentlich productiven Naturen von der Mitarbeit ausgeschlossen waren, der Eigenart.

Aber trotz der unerhörten Mannigfaltigkeit der Formen und des ornamentalen Schmuckes hat doch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts gewisse durchgehende Charakterzüge, die nicht von der jeweiligen aesthetischen Ueberzeugung des Bewohners, sondern von seinen durch andere Mächte bedingten Lebensgewohnheiten abhangen.

Zunächst ist der fürstliche Zuschnitt, der im vergangenen Jahrhundert vom Hofleben ausgehend selbst das wohlhabende Bürgerthum umgab, in Wegfall gekommen. Man hält nicht mehr Dienerschaft als dringend nöthig, man will nicht mehr und keine grösseren Räume als man wirklich braucht. Wer dann und wann sehr grosse Gesellschaften bei sich sieht, pflegt für diese Zwecke einen von den täglich bewohnten Räumen vollständig abgeschlossenen Theil des Hauses zu haben.

Ist der Umfang des Apparats zusammengeschrumpft — selbst die Fürsten fangen an, vorzugsweise in kleinen Villen zu wohnen und die grossen Paläste für Repräsentationszwecke zu benutzen —, so wird dieser Rückgang reichlich aufgewogen durch die Differenziirung der Räume und durch die Ausbildung praktischer und hygienischer Einrichtungen.

Noch im siebzehnten Jahrhundert lebte die vornehme Welt im Schlafzimmer. Es war Toilettenzimmer, Wohnraum, Empfangsraum, Speisezimmer und sogar Küche, denn leichtere Speisen wurden am Kaminfeuer im Schlafzimmer gebacken. Bürgerliche Kreise in Deutschland waren bis gegen das Ende des vergangenen Jahrhunderts, wie die Möbel aussagen, im wesentlichen nicht darüber hinaus. Der Rococoschreibtisch, der unten noch die Kommode für die Wäsche, oben den Glasschrank für Thee- und Kaffeeservice enthält, ein typisches Möbel der Zeit, verräth deutlich, zu was für verschiedenen Zwecken ein und derselbe Raum benutzt wurde.

Den neuen Lebensgewohnheiten, die auf die grösstmögliche Behaglichkeit und Sauberkeit, auf die bequemste und gleichmässigste Regelung aller wiederkehrenden Functionen ausgehen, hat sich das Mobiliar angepasst. Es wurde differenziirt wie die Räume. Uralte Typen mussten dabei aufgegeben, andere weiterentwickelt, noch andere neu erfunden werden.

Aus den Wohnzimmern verschwinden die Aufbewahrungsmöbel für Kleider und Wäsche, ebenso aus den Schlafzimmern, wo für ein Schrankzimmer oder Toilettenzimmer Raum ist. Tafelgeräthe werden nicht mehr in den Wohnzimmern aufbewahrt, die schliesslich nur noch ein System von Sophas, Stühlen und Tischen enthalten, mit wenigen Schränkchen für Bücher und Bibelots und dergleichen. Auch der eine grosse Tisch vor dem Sopha,

um den sich das häusliche Leben der Familie früher bei uns bewegte, wie um den Kamin bei den Engländern, fängt an zu verschwinden. Wohl geht dabei auch ein Stück behaglichen Familenlebens verloren. Aber man muss sich hüten, Ursache und Folge zu verwechseln. Der Tisch ist von den Lebensformen abhängig, nicht umgekehrt, und schliesslich, das Familienleben ist nicht ärmer geworden, weil es nicht mehr ausschliesslich das eine Centrum des Sophatisches hat, sondern reicher, und wenn auch Sopha und Tisch weniger bedeuten als zur Zeit der Grosseltern, so geht doch damit kein uraltes nationales Erbe verloren; die Combination von Sopha und Tisch war kaum ein Jahrhundert alt.

In England und Amerika, wo sich das Zusammensein der Familie noch mehr beschränkt, hat die neue Sitte zu einer consequenten Durchbildung all der Möbel geführt, die dem Einzelnen dienen. Zu jedem Stuhl gehört ein Tisch, für den Gebrauch im Garten werden Stuhl und Tisch zu einem Möbel verbunden, indem man die eine Armlehne als Tisch ausbildet und unter dem Sitz, neben der Seiten- oder Rückenlehne Raum für die Aufbewahrung oder das Ablegen von Zeitungen und Büchern schafft.

Das Schifferhaus in Lübeck, ein Clubraum vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts mit seinen festen Bänken, in deren Abtheilen die einzelnen Gesellschaften wie in Logen sitzen, und die Einrichtungen eines modernen englischen oder amerikanischen Clubs, die für die Bedürfnisse des Individuums zuerst sorgen, bezeichnen Anfang und Ende einer langen Entwicklungsreihe.

* * *

So hat das neunzehnte Jahrhundert zwar keinen durch die ornamentale Aussenseite in die Augen fallenden neuen Stil im Sinne des Rococo gezeitigt, aber dafür neue Lebensformen geschaffen, und wo diese ihre ungehinderte Ausbildung erfahren haben, schliesslich auch etwas von einem neuen mehr sachlichen als ornamentalen Stil angebahnt in England und theilweise in Amerika. Deutschland musste zurückbleiben, weil seine Interessen auf anderen Gebieten lagen, weil eine massgebende Gesellschaftsschicht fehlte, die den übrigen ein Beispiel vorgelebt hätte, und schliesslich weil es erst im letzten Drittel des Jahrhunderts sich eines allgemeinen Wohlstandes zu erfreuen begann. Frankreich hatte seine alte Kultur zerstört und war von einer unbezwinglichen Sehnsucht nach ihr erfüllt. Noch heute ist es der Traum eines Jeden, in echten Möbeln das ancien régime zu leben, und wer Originale nicht erwerben kann, greift nach Nachbildungen. Das ist eine der Ursachen, weshalb auch in Frankreich die Formel nicht gefunden wurde, die unser Bedürfniss ausdrückt.

England dagegen fand sich nach allen Richtungen in unendlich glücklicherer Lage. Es besass eine alte Aristokratie, die dem ganzen Volk vorlebte, es hatte sich grössten Reichtums und weit hinabreichender Wohlhabenheit zu erfreuen; der praktische Grundzug im Wesen des Volkes setzte allen Phantastereien energischen Widerstand entgegen und drängte auf Befriedigung der vorhandenen Bedürfnisse; schliesslich hatte es besser als irgend ein anderes Volk verstanden, seinem täglichen Leben bequeme und dabei ganz feste Formen zu geben. Im ganzen Land sind bei allen Bemittelten die Arbeits- und Mussestunden dieselben, alle Tischzeiten gehen durch, ein immenser ökonomischer Vortheil. Denn das beugt der durch fortwährende Anpassung bedingten Zeitvergeudung vor, unter der wir in Deutschland leiden, wo in den Grossstädten die Tischzeit zwischen eins und acht Uhr schwankt, und wo die Familie,

wenn sie allein ist, zu anderer Stunde speist, als wenn sie Gäste hat oder eingeladen ist.

Statt über die straffe aber praktische Lebenshaltung und Einrichtung der Engländer mit billigem Spott zu reden, sollten wir uns klar machen, wie viel Zeit und Ueberlegung die Gleichmässigkeit erspart, und sollten ernsthaft alle Versuche fördern, die ähnliches bei uns anstreben. Die Consequenzen fester nationaler Gewohnheiten sind unermesslich. Auch die Ueberlegenheit der decorativen Künste Englands geht in letzter Linie auf diese Grundlage zurück. Und wenn wir uns fragen, wie kommt es, dass jeder Fremde, der nach England zieht, in seinen Gewohnheiten Engländer wird, der Engländer im Auslande Engländer bleibt, so kommen wir zuletzt auf den Untergrund ganz fester nationaler Lebensgewohnheiten.

Die Franzosen haben am Ende des vergangenen Jahrhunderts dem Bürgerthum die politische Macht erobert, die Engländer haben der bürgerlichen Kultur, die die fürstliche Ludwigs XIV. abgelöst hat, den höchsten äusseren Ausdruck gegeben. Das unbequeme Fürstenschloss, im Sinne von Versailles auf äussere Pracht und Repräsentation gestellt, und ein englisches Wohnhaus mit differenzirten Räumen, die der Bequemlichkeit dienen, bilden die Typen der zwei Kulturen.

* * *

Auch das Zimmer des neunzehnten Jahrhunderts drückt das Wesen seines Bewohners aus. Ist doch Alles, womit der Mensch sich umgiebt, die Kleider, die er trägt, die Werkzeuge, die er braucht, die Möbel, die ihm dienen, das Haus, das ihn birgt, eine Erweiterung seiner Körperlichkeit, wie bei den Thieren die mannigfach modificirte Bekleidung und die unendliche Vielgestaltigkeit zu Werkzeugen umgebildeter Glieder, nur dass der Mensch seine ins Unendliche complicirten Bedürfnisse nicht durch die Entwickelung seines Leibes befriedigen kann.

Was der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts ist, das sagt am deutlichsten seine Kleidung aus. Der Bürger hat den seidenen gestickten Rock der fürstlichen Gesellschaft ausgezogen, hat Degen, Spitzen, Federhut und alle übrigen Zeichen des effeminirten Ausklangs der Fürstenzeit abgelegt. Ganz bequem, ganz praktisch, einmal am Leibe sowenig Beachtung bedürfend wie das Fell der Thiere, gehört seine Tracht einem arbeitenden Geschlecht von Männern, das keine Zeit hat, Toilette zu machen, Spitzen zu schonen, Falten zu arrangiren, gut Wetter abzuwarten. Alle kostbaren, empfindlichen Stoffe fallen weg, keine Seide, kein Atlas, höchstens als Rockfutter, wo sie nicht sichtbar sind, oder in kleinen Quantitäten als Kravatte, Kragen oder Hutband. Viel geschmäht, lange Zeit verachtet ist ihre bescheidene Schönheit am Ende doch der Welt aufgegangen, die sie hasste, sich nach der Seide des Rococo und dem Brokat des fünfzehnten Jahrhunderts sehnte, aber sie trotz alledem nicht missen konnte. Und jetzt endlich, am Ende des Jahrhunderts, das ihren Bann so schwer getragen und sich in der Kunst und im Kostümfest in farbigere Zeitalter flüchtete, wird sie auch künstlerisch verstanden und gewürdigt und es dämmert die Möglichkeit einer tieferen ästhetischen Durchbildung auf der gegebenen Basis.

Am Anfang des Jahrhunderts waren Tracht und Möbel vollkommen einheitlich entwickelt.

Dann kam die Romantik, deren Zaubermacht zwar der neuen schlichten Tracht nichts anhaben konnte, aber doch das Zimmer verschiedentlich und von Grund aus umgestaltete. Frack, Gehrock und Joppe der modernen Gesellschaft mussten nacheinander

durch imitirtes Rococo, imitirte Gothik, imitirte Renaissance, imitirten Orient, imitirtes Barock und nochmals imitirtes Rococo schreiten, und heute erst scheint wieder eine Periode heraufzuziehen, in der Tracht und Umgebung nach denselben Gesetzen gebildet werden.

* * *

Wie bei der Tracht, nur nicht so streng, strebte das neunzehnte Jahrhundert auch bei den Möbeln zu Anfang nach Schlichtheit, praktischer Durchbildung, energischer Anpassung an die differenziirten Räume.

Die Stilwandlungen sprachen jedoch sehr stark mit, und Concessionen an Stil und Ornament haben schliesslich mit dem völligen Aufgeben der schon erreichten praktischen und bequemen Formen geendet.

Die erste Epoche, das Empire, ist ein Uebergangsstiel in Tracht und Hausrath. Wohl standen Architektur und Möbel unter dem Bann der Antike, aber bei Weitem nicht in dem Masse, wie das Vorurtheil uns einreden möchte. In Wirklichkeit sind das Empire und sein Ausklang, die stille Biedermeierzeit, die eigentliche Keimperiode des modernen Möbels. Das Bürgerthum richtete sich ein, und in der ersten Energie der Lebensäusserung erfand es für alle neuen Bedürfnisse die neuen Möbeltypen. Noch war das Handwerk im Besitz solider Tradition, und noch kümmerte sich der Besteller persönlich um die Ausführung. In einem Hamburger Hause fand ich im Esszimmer wunderschöne, einfache und ganz ideal bequeme Stühle, in denen man bei Tisch fest, von der Lehne gefasst sitzen konnte, und die beim Serviren gleichsam nicht vorhanden waren, so wenig hinderten sie. Man zeigte mir nachher auf dem Boden ein halbes Dutzend Modelle, die der Grossvater eins nach dem andern hatte anfertigen lassen. Er hatte sie sorgfältig durchprobirt und so lange Verbesserungen verlangt und angegeben, bis er nichts mehr auszusetzen fand. Das ist dieselbe Methode, nach der heute in den englischen Clubs die allen Zwecken in Vollkommenheit dienenden Möbelformen erreicht werden, und die wir nach Möglichkeit wieder aufnehmen müssen, wenn wir aus unserer Misere herauskommen wollen. Wer die Empire- und Biedermeiermöbel unbequem schilt, kennt sie nicht.

Unter der oberflächlichen Anlehnung an die Antike geht die logische Entwicklung der alten heimischen Möbeltypen ruhig ihren Weg.

UNSERE MÖBEL

I

Bank, Stuhl und Tisch, Truhe und Schrank sind die Grundtypen der modernen Möbel.

Die Bank ist bezeichnend für das Mittelalter, wo der Stuhl immer etwas vom Thron hatte. Es war ein Zeitalter, in dem das Individuum nur im Rahmen der Corporation zur Geltung kam. Am klarsten spricht sich dieser Zusammenhang im Chorgestühl aus. So herrlich es geschmückt sein mochte, es war nur die Weiterbildung der festen Bank, auf der Alle gleich sind. Nur das Haupt, der Abt, der Bischof, hatte den isolirt stehenden Thron, aber auch der war fest und unbeweglich.

Erst gegen die Renaissance bildet sich das System der Stühle aus, der beweglichen Sitze, die der neugewonnenen Freiheit und Beweglichkeit des Individuums folgten.

Aber Jahrhunderte sollte es dauern, ehe aus diesem neuen Princip alle Consequenzen gezogen wurden. Der Rückschlag des fürstlichen Lebenszuschnitts kam dazwischen. Am Hof — ausser bei der Tafel und am Spieltisch — sassen nur der König, seine Familie und die Wenigen, denen er das Recht verlieh. Am Hofe Ludwig XIV., dem für Europa massgebenden, war der Stuhl — wie das Individuum — wieder ein Theil der Decoration geworden, kaum noch ein Möbel. Er stand an der Wand, war nur Fassade, die Rückseite blieb oft ganz unausgebildet, sodass er überhaupt nicht mehr von der Wand gerückt werden konnte. Er war wieder unbeweglich geworden.

Beweglichere, bequeme Stühle, die wirklich zum Sitzen bestimmt waren, baute das Rococo, wo im engern Kreise das steife Ceremoniell des Hofes fallen gelassen wurde. Aber ganz leichte Stühle, die man mit einer Hand hinsetzen konnte, brauchte die Sitte noch nicht. Die Lehnstühle überwogen.

Zu sitzen begann die europäische Menschheit doch eigentlich erst nach der französischen Revolution, die Alle gleich machte. Das Louis XVI bildet mit seinen leichten dünnbeinigen kleinen Stühlen ein Vorspiel: Marie Antoinette spielte in Trianon die Bürgerin.

Und so konnte sich der leichte bequeme, wirklich fürs Sitzen bestimmte Stuhl in unzähligen Varianten erst nach dieser Epoche entwickeln. Der fürstliche Rückschlag unter Napoleon I. hinderte den Gang kaum. Der bewegliche Stuhl drückt das Wesen der Ge-

sellschaft des neunzehnten Jahrhunderts aus.

Auch die Bank war allmählich, wenn auch sehr langsam weiter gebildet, diesmal nicht ohne Einfluss des Orients. Sie verlor sogar ihren Namen, wurde eine zeitlang Ottomane, Canapé oder Divan und blieb schliesslich Sopha.

Unter Ludwig XIV. spielt das Sopha noch keine Rolle. Zum Ausruhen legte man sich ins Bett oder aufs Bett (wie heute noch in Frankreich). Vornehme Damen empfingen ihren Besuch in grosser Toilette und in vollem Schmuck auf ihrem Bette ruhend. Das Bett war das höchste Prunkstück des Hausraths, das Schlafzimmer zugleich das Empfangszimmer. In Frankreich hat es noch heute etwas von diesem Charakter behalten.

Im Rococo entwickelte sich das Sopha in den mannigfaltigsten Formen, die ihre festen Namen erhielten. Man hatte Sophas zum ausruhen, zum Sitzen, Sophas um in liegender Stellung zu lesen.

Nach der Revolution wurden die Sitten einfacher, verloren an Raffinement, das Sopha bildete sich infolgedessen zurück, die Haupttypen waren schliesslich das zweisitzige kurze Sopha und das längere zum Liegen.

Erst in unserer Zeit haben Sopha und Stuhl Formenbereicherung erfahren durch eine neue Aenderung der Sitten. Man will es nach der Arbeit ganz bequem haben, und während am Hofe Ludwig des Vierzehnten das Sitzen verboten war, will man jetzt in Gesellschaft auch auf dem Stuhle soviel wie möglich liegen. Das ergab in England und Amerika einen weiteren Vorstoss nach der Bequemlichkeit. Wir haben jetzt wirkliche Liegestühle, von den Schaukelstühlen ganz abgesehen. Für alle denkbaren Arten des Sitzens und Liegens brauchen wir entsprechende Möbelformen.

Tisch, Truhe, Schrank erfuhren ähnliche Wandlungen.

Tisch und Stuhl gehören eng zu einander. Man könnte die Kulturvölker eintheilen nach ihrer Art zu sitzen. Der Inder und Orientale hockt oder liegt, weil er die Zugluft am Boden ausnutzt, der der Abendländer sich durch hohen Sitz zu entziehen sucht. Die meisten gesellschaftlichen Formen entspringen aus diesem Unterschied, und mancher Charakterzug mag mit diesen Grundgewohnheiten zusammenhängen.

Für die Ausbildung des Mobiliars, ja für die ganze Innendecoration, ist die Art zu sitzen ausschlaggebend. Vom Stuhl sind der Tisch und alle Möbel, die sich aus ihm entwickeln, unmittelbar abhängig. Der Orient kennt sie nicht, er hat nur niedrige Tische, mehr nur Servirbretter mit Füssen, und seine Innenarchitektur kann sich infolgedessen selbst bei geringen Abmessungen ungestört in grossen, einfachen Formen entwickeln, während in einem abendländischen Zimmer die architektonische Wirkung durch die zahlreichen und hohen Möbel leicht unruhig wird.

Solange die Ausbildung des Stuhls im Abendlande durch sociale Zustände gehemmt war, blieb auch der Tisch wenig entwickelt. Erst mit dem Stuhl wurde in unserm Jahrhundert der Tisch frei, und zahllos waren die Formen, die nun sehr schnell ausgebildet wurden. Der Speisetisch erhielt in dem besonderen Speisesaal seine endgültige Durchbildung. Man lernte die Höhe beachten, die sich nach der Höhe des Stuhls richtete, man sorgte dafür, dass die Zarge nicht zu tief hinabreichte, damit die Knie der Sitzenden nicht belästigt wurden, man bildete die Beine möglichst dünn und stellte sie so, dass sie den Sitzenden nicht im Wege waren. Wandtische, Anrichttische, Servanten, stumme Diener vervollständigten das Mobiliar des Esszimmers. Im Wohnzimmer kamen Nähtische hinzu, die

das achtzehnte Jahrhundert in der Verbindung mit dem Toilettentisch bereits gekannt, aber noch nicht zu voller Bequemlichkeit selbständig entwickelt hatte. Schreibtische wurden in mannigfaltigsten Bildungen versucht, freistehend mehr dem Tisch, an die Wand gelehnt mehr dem Schrank sich nähernd, oft eine Combination von beiden. Mit der Ausbildung der Stühle in neuester Zeit wurde auch im Herrenzimmer der Tisch noch reicher specialisirt. Zu dem niedrigen Liegestuhl gehören niedrige Tische nach orientalischer Art. Schliesslich wurden Stuhl und Tisch mit einander verbunden, eine Combination, die wohl zuerst in den Tropen ausgebildet wurde, wo man beim Ruhen und Sitzen die grösstmögliche Bequemlichkeit haben muss. Bei uns im Rauchzimmer würde an der Armlehne der bequemen Stühle ein tischartiges Brett — unter Umständen mit Klappvorrichtung — als grosse Annehmlichkeit beim Rauchen und für das Absetzen der Tasse oder des Glases empfunden werden, denn diese Vorrichtungen nehmen weniger Platz weg als kleine Tische.

Truhe und Schrank stehen nicht in unmittelbarer Beziehung zum Stuhl. Doch hängt das Verschwinden der Truhe im Abendlande wohl entfernt mit der Entwöhnung vom Kauern und Hocken zusammen, die das leichte Sitzen auf dem Stuhl mit sich bringt.

Die Truhe ist das urthümlichste Aufbewahrungsmöbel. Sie ist darauf eingerichtet, in Zeiten der Noth, bei Feuer- und Wassergefahr mit ihrem Inhalt geflüchtet zu werden, und wurde deshalb mit Griffen versehen. Der Deckel wurde oft gewölbt, damit das Aufstellen von Geräthen unmöglich würde.

Für den Gebrauch begann sie bei steigender Sicherheit des Daseins einem cultivirteren, häufig die Wäsche wechselnden Geschlecht nicht mehr zu genügen.

So wurde sie gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts durch die Commode ersetzt, deren Name die Ueberlegenheit über die ältere Form ausdrückt. Sie enthält übereinander die »Schiebladen«, ist also eigentlich eine Combination kleiner Truhen. Ihre Blüthezeit hatte sie im Rococo.

Bei der Differenziirung der Räume in unserm Jahrhundert ist sie noch »commodern« Schrankformen gewichen, denn die Schieblade hat für das Ein- und Auspacken immer noch etwas von der Unbequemlichkeit der Truhe. Im ganz modernen Mobiliar kommt sie eigentlich nicht mehr vor.

Unsere Schrankformen reichen weit ins Mittelalter zurück. Aber auch sie haben ihre praktische Ausbildung erst in unserm Jahrhundert erfahren. Das Rococo entwickelte hauptsächlich den Kleiderschrank und behandelte ihn noch als ein Monument, als grossartige Decoration der Vorräume. Für Lübeck, dessen Häuser sich besonders grosser Dielen erfreuten, sind massige Schränke mit fünf oder gar sieben grossen Thüren nebeneinander charakteristisch, das Ganze durch reich gegliederte Gesimse und Sockel zusammengehalten. Heute sind wir bestrebt, den Schrank nicht höher und tiefer zu machen, als unbedingt erforderlich ist. Wir wollen Alles in möglichst bequemer Greifhöhe haben, und es soll nicht erst der Leitern bedürfen, wenn das Dach eines Schrankes abgestäubt werden muss.

II

Wer sich heute sein Haus, sei es noch so bescheiden, behaglich einrichten will, muss sich um alle Dinge selbst kümmern, muss ein auf der klaren Erkenntniss der Bedürfnisse beruhendes Studium der Möglichkeiten nicht scheuen. Ein praktisches Möbel ist selten theurer, meist sogar billiger als ein gedankenlos fabrizirtes. Für unsere Handwerker würde das entgegenkommende Verständniss ihrer Besteller ein Sporn zu doppelt freudiger Thätigkeit sein. Wenige erst haben eine Ahnung von der Raum- und Zeitersparniss und von der Bequemlichkeit, die sich auf dem Gebiete der Möbelconstruction erreichen lassen.

Bei einem praktischen Mobiliar kommt man mit sehr wenig Schmuck aus. Ueber das Maass entscheidet heute am besten der höhere Geschmack der Frau. Wenig Dekoration, aber so gediegen wie möglich. Alles muss den prüfenden Blick aushalten. Namentlich sollte man sich vor überflüssigem Kleinkram hüten. Kleine Nippsachen sind in vielen Fällen die Feinde von Ruhe und Behagen. Vor allem erkaufe man sich den Schmuck nicht durch Einrichtungen, die ein Uebermaass täglicher Reinigungsarbeit verlangen.

Dies wird am besten vermieden, wenn auch im Innenraum die edle, feinempfundene Farbe an die Stelle der Form tritt. Sobald das Zimmer wieder hell wird, drängt es von selber dahin. Aber noch sind wir weit entfernt, dieses Bedürfniss, das sich schon deutlich zeigt, aus der eigenen Produktion ausreichend decken zu können. Wenn wir nicht die energischsten Anstrengungen machen, wird uns das Ausland noch lange in Tributpflicht erhalten.

Da das Publikum im Allgemeinen noch nicht wieder daran gewöhnt ist, die Einrichtung des Hauses kritisch zu betrachten, dürften einige Bemerkungen über die am häufigsten vorkommenden Mängel unseres Hausrathes am Platze sein. Es soll jedoch nur der Weg angedeutet werden.

Wie beim ganzen Hause sollten auch bei den Möbeln die strengsten Anforderungen an die praktische Brauchbarkeit erhoben werden. Nur auf dieser Basis kommen wir zur Schönheit. Sie ist keine äusserliche Zuthat von Schmuck und kann im wesentlichen nur aus der Zweckmässigkeit entwickelt werden.

Dies gilt zunächst für die Stühle, die mit peinlichster Gewissenhaftigkeit den Bedürfnissen des Körpers anzupassen sind. Wenn es Abstufungen in der praktischen und

ästhetischen Degeneration unserer Möbelarten giebt, so haben sicher die Stühle am meisten gelitten. Vor allem sollte man den Sprungfedern den Krieg erklären. Das hohe Polster hat die Form vollständig ins Plumpe gezogen und trägt zur Bequemlichkeit so gut wie gar nicht bei. Am Anfange des Jahrhunderts hatte man lose Polster, die beim Klopfen herausgenommen werden konnten, das sind praktische Einrichtungen, an die wir uns erinnern sollten. Die feinste ästhetische Durchbildung müsste der Stuhl erfahren, wenn er wieder ganz praktisch verwendet werden soll. Die meisten unserer Stühle wirken, wenn sie benutzt werden, wie schlechtsitzende Kleider. Ebenso wie bei den Kleidern muss das Maass der Stühle bis auf Millimeter durchprobirt und dem Bedürfnisse des Körpers angepasst werden.

Von der Höhe des Sitzes ist auszugehen. Nach der Höhe wird die Tiefe des Sitzes bestimmt. Querleisten zwischen den Beinen sind unpraktisch. Es lässt sich nicht vermeiden, dass die Füsse unter den Stuhl gezogen werden, da sind Querleisten, namentlich, wenn sie zwischen den Vorderbeinen angebracht sind, sehr hinderlich. Wer Offiziere bei sich sieht, muss noch besonders darauf achten, weil die Sporen leicht mit Querleisten in Collision kommen.

Die Lehne bei Esszimmerstühlen sollte möglichst niedrig sein, damit sie beim Serviren nicht hindert. Schliesst sie bei den Schultern an, so ist sie am besten gerade, damit die Schulterblätter beim Anlehnen eingedrückt werden und die Brust frei wird. Ein Stuhl, dessen Lehne im Bogen um die Schulterblätter geht, giebt Athembeklemmungen.

Schliesst die Lehne in der Höhe des Kreuzes oder doch unterhalb der Schulterblätter ab, so führt man sie besser im Bogen. Dieser Typus ist leider sehr vernachlässigt und gehört zu den gesundesten und bequemsten.

Bei den eigentlichen Lehnstühlen mit schräger Rücklehne ist viel Probiren nöthig. Man sollte sich seinen Lehnstuhl wie einen Rock anmessen lassen.

Ein Hauptgewicht ist auch beim Lehnstuhl darauf zu legen, dass die Athmung erleichtert wird. Beim Polstern ist Rücksicht zu nehmen, dass der Kopf, wenn man sich anlehnt, nicht vorgedrängt wird, während der Rücken einsinkt; die leiseste Unbequemlichkeit in dieser Hinsicht kann mit der Zeit Qualen verursachen.

Die Seitenlehnen können je nach dem Zweck von sehr mannigfaltiger Bildung sein. Werthlos bleiben sie, wenn sie so niedrig sind, dass der Unterarm sie beim Sitzen nicht erreicht. Im Allgemeinen ist es besser, sie ziemlich hoch zu führen, unter Umständen — namentlich beim Lehnstuhl — kann es bequem sein, sie fast bis zur Achselhöhle zu bringen. Je breiter und flacher die Oberfläche der Lehne, desto bequemer liegt der Arm.

Ueberall ist darauf zu achten, dass nicht mehr Material zur Verwendung kommt, als unbedingt nöthig, damit der Stuhl leicht beweglich bleibt. In den zwanziger und dreissiger Jahren hatte man Formen, die für die bequeme Handhabung oberhalb der stützenden Lehne eine Sprosse besassen. Bei Stühlen, die, wie im Speisezimmer, nach dem Gebrauch an die Wand gerückt werden, ist darauf zu achten, dass die Hinterbeine möglichst weit ausladen, damit oben die Lehne die Wand nicht schrammen kann. Der Abstand muss eben so weit bleiben, dass, wenn die Füsse an die Wand stossen, die Hand, ohne sich zu klemmen, zwischen Lehne und Wand durchkommen kann.

Der Winkel der Rückenlehne muss sehr sorgfältig ausprobirt werden. Die besten Muster, die mir in Deutschland bekannt ge-

worden, sind die Hamburger der zwanziger und dreissiger Jahre und die der fünfziger und sechziger, die aus dem Atelier des »alten Piglhein« in Hamburg hervorgegangen sind, des Vaters von Bruno Piglhein. Es würde sich lohnen, die Maasse aufzunehmen, die dieser hochbegabte Specialist für seine Stuhlbildungen angewandt hat. Namentlich seine Esszimmerstühle verdienen aufmerksame Prüfung.

Zum Stuhl gehören die Fussbänke und Fusskissen.

Man bildet sie meist zu klein. Sollen sie wirklich bequem sein, müssen sie ein gewisses Volumen haben. Für ältere Damen, deren Fusswärme geschont werden muss, dürfen sie fast die Breite des Stuhls haben. Kissen sind durchweg bequemer, weil man sich nicht daran stossen kann. Wichtig ist, dass sie mit grossen, festen Griffen versehen sind, damit sie leicht transportirt werden können. Grosse Fusskissen von 60—70 cm Länge, 40—45 cm Breite und 15—20 cm Höhe bieten die grosse Annehmlichkeit, dass sie, aufeinandergelegt und vor einen Lehnstuhl geschoben, einen bequemen Liegestuhl zum Lesen und Ausruhen bilden helfen.

Unsere Sophas werden fast in allen Fällen zu schwerfällig construirt, sodass sie kaum noch beweglich bleiben. Vom Ende des vergangenen Jahrhunderts bis zu den dreissiger Jahren gab es sehr feste und dabei sehr leichte Formen, die vorn vier Beine in der Reihe hatten und infolgedessen im Rahmenwerk sehr viel leichter construirt werden konnten, als wenn sie, wie die heutigen, vorn nur auf zwei Stützen ruhten. Im Gesellschaftszimmer dürfen die Seitenlehnen so niedrig sein, dass beim Sitzen der Arm ruht; im Rauchzimmer, im Wohnzimmer pflegte man früher die Lehnen fast bis zur Achselhöhle zu erheben, was eine sehr bequeme Lage des Armes ermöglicht. Wie bei der Rückenlehne die Athmung, so kommt bei der Armlehne die Blutcirculation ins Spiel. Beim Sopha sollten von vornherein die Kissen berücksichtigt werden, deren Combination ein bequemes Sitzen ermöglicht. Drei- und mehrsitzige Sophas sind eigentlich ein Unfug. Wo man auf dem Sopha nicht liegen will, sollte es nur zweisitzig sein. Damit erspart man Raum, das Sopha bleibt leicht beweglich und genügt dabei allen Bedürfnissen.

Beim Speisetisch kommt es sehr auf die richtige Höhe an. Alte Hamburger Formen, in ihrer Art unübertreffliche Muster, haben selten mehr als 73 cm (mit Rollen). Die Zarge darf dabei nicht so tief hinabreichen, dass sie mit dem Knie des Sitzenden in Berührung kommen kann. Querstangen zwischen den Beinen sind durchaus zu vermeiden. Zur Festigkeit sind sie gar nicht nöthig, ebenso wenig wie beim Stuhl, und nur in der Bauernstube, wo das Holz gewaschen werden kann, und die Abnutzung nicht stört, lässt man sich das Aufstellen der Füsse gefallen. Ausziehtische müssen praktische Rollen haben. Bei den alten Hamburger Möbeln, die auf Rollen gehen (ausser den Speisetischen namentlich den Schreibtischen und Betten, bei letzteren der Reinigung wegen absolut nöthig), achtete man sehr sorgfältig auf die Construction. Die Rolle darf den Fussboden oder den Teppich nicht angreifen. Moderne Rollen haben oft die üble Gewohnheit, sich in das Holz des Bodens einzuwühlen, dass es Splitter giebt.

Mehr Schrank oder mehr Tisch, je nach den Leistungen, die verlangt werden, sollte der Schreibtisch seinem Besitzer besonders angemessen werden. Auszugehen ist von der Bestimmung der Höhe, die auf Millimeter mit dem Körper stimmen muss. Bei schrankartigen Formen ist für die Classification der

Papiere die sorgfältigste Vorbereitung zu treffen. Alte Hamburger Schreibtische haben fast alle die Vorrichtungen, durch die sich die modernen amerikanischen auszeichnen. Wer sich einen Schreibtisch bauen lässt, sollte sich vorher sehr genau über das bereits erreichte Maass an Bequemlichkeit unterrichten. Er wird es heute am besten durch das Studium der Amerikaner lernen.

Die grosse Calamität der modernen Schränke pflegt in der Behandlung der Thüren zu liegen, die auf einen schiefen ästhetischen Grundsatz zurückgeht. Als die deutsche Renaissance einsetzte, die die Schrankfassade mit Säulen und Gebälken wie ein Haus behandelte, erschien es der constructiven Empfindung furchtbar, dass eine Säule sich mit der Thür bewegte. Die Säulen wurden daraufhin festgelegt, die Thüren setzten erst innerhalb an, konnten infolge dessen nur bis zum rechten Winkel geöffnet werden, und es blieb hinter ihnen ein todter Raum, der für die Benutzung sehr unbequem ist. Ausserdem ist das Innere eines solchen Schrankes dunkel, wenn er im Seitenlicht steht, und lässt sich nicht ordentlich reinigen. Thüren müssen einen vollen Halbkreis beschreiben können, dann erst lässt sich der Innenraum völlig ausnutzen und erhält Licht, wo der Schrank auch stehen mag. Will man die Säule nicht entbehren, so lasse man sie sich mit der Thür bewegen, ohne sich Scrupel zu machen. Denn die Säule ist an der Schrankfassade nicht Construction, sondern Ornament. Am besten ist's freilich, man lässt sie ganz weg. Es giebt Mittel genug, die Schrankfassade zu beleben.

Bei Kleiderschränken ist darauf zu achten, dass die Riegel nicht zu hoch angebracht werden. Je niedriger, desto bequemer. Die vortheilhaftesten Vorrichtungen dürften Stangen sein, auf denen die »Schultern« und Strecker hin- und hergeschoben werden können. Ein Hutbort über den Riegeln ist sehr bequem. Er findet sich schon in den Hamburger Kleiderschränken vom Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.

Auch der Bücherbort hat unter der Säulenarchitektur sehr gelitten. Hinter den vorgelegten Säulen pflegt sich ein Theil der Bibliothek zu verkriechen. Sehr wichtig ist, dass die Vorrichtung zum Stellen der Bücherbretter nicht denselben Uebelstand mit sich bringt. Rationelle Abhilfe gewähren mit Löchern versehene Messingschienen, die in die Wände eingelassen werden, so dass sie in derselben Ebene liegen. Eiserne oder messingene Zapfen, die in die Löcher passen und für die in den Brettern ein Lager ausgespart ist, machen das Verstellen sehr leicht und hindern die Ausnutzung des Raumes nicht.

ALFRED LICHTWARK

DIE AUFSTELLUNG DER MÖBEL

Die Innenräume unserer Durchschnittswohnungen haben jegliche Proportion verloren.

Wer in ein Haus der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts tritt, empfindet wohlthuend die Absicht des Architekten, die Verhältnisse der Räume künstlerisch abzuwiegen. Höhe, Breite und Tiefe geben eine harmonische Gesammtwirkung und die Thüren sind beruhigend vertheilt.

Heute scheint nur selten die Absicht zu walten, dergleichen Wirkungen zu erzielen. Die Verhältnisse bleiben dem Zufall überlassen, sie sind gedrückt oder gestreckt, je nachdem es ihm gefällt. Freilich gehört die Möglichkeit, über den Raum frei zu verfügen dazu, wenn eine Proportionswirkung erzielt werden soll. Aber beim Einzelhaus steht dem doch in der Regel nichts im Wege.

Die Anordnung der Möbel kann selbst in einem Zimmer ohne positiv glückliche Verhältnisse sehr viel für eine ruhige Gesammtwirkung thun, wenn nur Ecken und Wandflächen vorhanden sind.

Wir pflegen das Sopha an die Mitte der Langwand zu stellen. Für die künstlerische Betrachtung des Raumes giebt es keinen ungünstigeren Punkt, denn alle Raumbilder sind von dort aus langweilig, namentlich der platte Blick auf die gegenüberliegende Wand. Für einen behaglichen Ruheplatz ist eine Ecke viel günstiger, denn von dort hat man den Blick in der Diagonale, was den Raum gross erscheinen lässt und ihm das Platte, beängstigend Eingeschlossene nimmt. Ausserdem erweckt der Sitz in der Ecke auch noch bei Erwachsenen das behagliche Gefühl der Sicherheit und Geschütztheit. Das vorhandene Sopha vor die Ecke zu rücken ist nicht rathsam, da es dann einen toten Winkel giebt. Alle diese Empfindungen haben im modernen englischen Zimmer zur reichen Ausbildung solcher Eckarrangements geführt. Wir müssen in diesem Falle noch besonders auf das deutsche Familienleben Rücksicht nehmen, dessen Mittelpunkt im Bürgerhause Sopha und Sophatisch bildet. Wo ein grosser Tisch jedoch nicht wirklich gebraucht wird, sollte man ihn unter allen Umständen weglassen.

Die meisten Herrenzimmer können ihn z. B. sehr gut entbehren; da genügt der Schreibtisch. Kleine, leicht verstellbare, aber sicher aufstehende Tische kann man jedoch nicht leicht zuviel haben.

Sehr wichtig ist die Ausgestaltung der Fensterwand. In unsern modernen Zimmern pflegt sie dem praktischen Gebrauch gänzlich entzogen zu sein, weil die üblichen zwei Fenster die Einheit zerreissen, und die niedrigen Fensterbänke den Aufenthalt unbehaglich machen. Haben wir erst das eine breite Fenster mit hoher Fensterbank, wie es unsere Vorfahren besassen, dann werden wir erst empfinden, was für ein Segen ein gemüthlicher Platz am Fenster ist.

Solange wir unter dem System der zwei Fenster und der niedrigen Fensterbänke leiden, bleibt auch der um eine Stufe erhöhte und mit einem Geländer versehene Fensterplatz in der Regel eine Spielerei. Erfahrungsgemäss dient er nur als unbequemes Ornament, nimmt kostbaren Platz weg und wird nicht gebraucht.

Vor dem einen breiten Fenster mit der hohen Fensterbank lässt sich ein überaus behagliches und praktisch verwendbares Arrangement von Tisch und Stühlen einrichten. Wer dort sitzt und arbeitet, ist nirgend im Wege, stört die Passage nicht, fühlt sich sicher und ungestört, nutzt das ausgezeichnete Licht aus und ist den Blumen auf dem Fensterbort nahe. Blumen im Glase kommen erst recht zur Geltung, wenn man sie im vollen Licht auf dem Tisch am Fenster vor sich hat.

Die grösseren Lehnstühle sollten feste Plätze haben und so angeordnet sein, dass sie einer Gruppe von Plaudernden bequeme Plätze bieten, nicht so nahe bei einander, dass man sich beengt, nicht so weit, dass man sich getrennt fühlt.

Seit auch in den Bürgerfamilien bei uns Wohn-, Arbeits- und Schlafräume getrennt sind, braucht man im Wohnzimmer keine Aufbewahrungsmöbel mehr. Man sollte nun auch wirklich nicht mehr Möbel herein stellen, als dort nöthig sind. Je weniger, desto besser. Namentlich sollte man die Mitte frei halten. Das Zimmer sieht gross und geräumig aus, wenn man die ganze Fläche des Fussbodens sehen kann.

Im vergangenen Jahrhundert hatte man dafür ein sehr lebhaftes Gefühl. Selbst die Schränke an der Wand versah man mit so hohen Füssen, dass man bis an die Wand sehen konnte. Dies ist die Ursache, dass in den alten Schlössern die Säle einen so einheitlichen Raumeindruck machen. Wie viel mehr sollten wir in unseren kleinen Räumen dahin streben! Ueberdies ist ja die Schieblade oder das Fach dicht am Fussboden sehr unbequem zu benutzen, namentlich für Frauen, von der grossen Annehmlichkeit »fussfreier« Möbel beim Reinmachen gar nicht zu reden.

Das alles muss im Prinzip erst wiedergewonnen werden. Wir führen die Schränke meist bis an den Boden, wobei dann das Bohnern und Waschen die Möbel sehr gefährdet, oder, was schlimmer ist, so nahe heran, dass eine Oeffnung bleibt und doch der Besen nicht mehr unterschlüpfen kann. Wichtig für den Gesammteindruck des Raumes ist ferner, dass sich die Möbel möglichst an die Wand halten, dass sie nicht unnütz tief sind. Ueberhaupt sollten die Möbel nicht grösser sein, als für ihren Zweck unbedingt nöthig ist. Die enormen dekorativen Buffets der letzten zwanzig Jahre bieten die beste Illustration für das Gegentheil. Möbel sollten wirklich Mobilien, d. h. bewegliche Dinge bleiben, vor allem, wo man auf Reinlichkeit hält, und wo ein Wohnungswechsel zu den möglichen Dingen gehört. Auch vom ästhetischen Standpunkt ist für die Grossstadt zu wünschen, dass die Möbel mit den immer

kleiner werdenden Zimmern an Volumen abnehmen. In Paris sind die Abmessungen der Räume sehr viel kleiner als bei uns, aber sie erscheinen doch nicht so, weil die Möbel Maass halten.

Unsere Möbel pflegen das grosse Hinderniss zu sein, wenn es darauf ankommt, einen ruhigen, einheitlichen Gesammteindruck zu erzielen. Sie sind sperrig und zerreissen den Raum; das orientalische Zimmer, das keine beweglichen Möbel kennt, erreicht mit seinen um die Wand geführten oder in Nischen gerückten Ottomanen eine unendlich überlegenere Raumwirkung.

Wir sollten von ihm und von den Einrichtungen unserer Vorfahren die Wichtigkeit der Wandschränke verstehen lernen.

ALFRED LICHTWARK

MITGLIEDERVERZEICHNISS DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

Die Gesellschaft hat in diesem Jahre den Verlust des Herrn Paul Hertz zu beklagen, dessen köstliches Familienbuch »Unser Elternhaus« durch die Hamburgische Liebhaberbibliothek in neuer Auflage verbreitet worden ist. Die Gesellschaft hofft, in einem der nächsten Jahrgänge eine eingehende Biographie des feinsinnigen Mannes bringen zu können.

EHRENMITGLIED

Fräulein Ebba Tesdorpf

VORSTAND

Vorsitzender:

Herr Ed. Lorenz Meyer

Stellvertretende Vorsitzende:

Frau Marie Zacharias

Schriftführer:

Herr Landrichter Schiefler

Stellvertretender Schriftführer:

Herr Oberlehrer Hans Brauneck

Kassenführer:

Herr Dr. von Sydow

PRÜFUNGSKOMMISSION

Vorsitzender:

Herr Ed. Lorenz Meyer

Mitglieder:

Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Marie Zacharias
Herr Professor Heilbut
Herr Theodor Willink

ORDENTLICHE MITGLIEDER

Frau Albers-Schönberg
Herr Carl Andresen, Blankenese
Herr Dr. Antoine-Feill sen.
Frau Senator Baur, Altona
Herr General-Consul Ed. Behrens
Herr Theodor Behrens
Herr Amtsrichter Blumenbach
Frau General-Consul Eduard Bohlen
Herr Secondelieutenant v. Bose, Altona
Frau Oberst v. Bosse
Herr Oberlandesgerichtsrath Dr. Otto Brandis
Frau Dr. G. T. Brandis
Fräulein Maria Brandis
Herr Oberlehrer Hans Brauneck
Frau Baronin v. Brockdorff, Annettenhöhe bei Schleswig
Herr Hauptmann Bronsart von Schellendorff, Altona
Fräulein Bodild Bronsart von Schellendorff
Fräulein A. Bülau
Fräulein M. Busse
Frau Constanze Donner
Fräulein Emma Droege
Frau Dr. Engel-Reimers
Frau Dr. Ferber
Fräulein Erna Ferber
Frau Professor Fritsch
Herr Dr. Fitzler
Frau Dr. Fitzler
Frau Dr. Glaeser
Herr Adolf Glüenstein
Herr Professor Heilbut
Frau Dr. Rudolf Hertz
Herr Siegmund Hinrichsen, Präsident der Bürgerschaft
Fräulein Johanna Hirsch
Fräulein Marie Hirsch
Herr Heinrich Kaemmerer, Forsthaus Heimfelderholz b. Harburg
Herr Ernst Kalkmann
Fräulein Kaumann
Herr Harry Graf Kessler, Berlin
Frau M. Kochen, geb. Kaemmerer
Fräulein M. Kortmann
Frau Oberst v. Krause
Frau R. C. Krogmann
Frau Max Kuchel
Frau Dr. Kümmell
Fräulein Clara Lachmann
Frau Dr. Lehmann
Herr Professor Dr. Lichtwark
Frau Mary A. Loesener-Sloman
Herr Arnold Otto Meyer
Herr Ed. Lorenz Meyer

Frau Möring, geb. Tietjens
Fräulein Muhle
Herr Aug. W. F. Müller
Frau Dr. Oberg
Frau Toni O'Swald, geb. Haller
Herr Albrecht O'Swald
Frau Albrecht O'Swald
Herr Hardesvogt Petersen in Lübeck
Frau Fanny Pfennig, geb. Prell
Frau Marie Pontoppidan
Herr Landrichter Schiefler
Fräulein Olga Schirlitz
Frau Dr. Max Schramm
Frau W. Schröder, geb. Siemssen
Herr Amtsrichter Dr. Seelig
Frau Dr. Seelig
Frau Manfred Semper
Herr Dr. v. Sydow
Frau Dr. v. Sydow
Frau Oscar L. Tesdorpf
Herr Architekt Georg Thielen
Herr Oberlandesgerichtsrath Dr. Thomsen
Frau Amélie Tietgens
Fräulein Tillmanns
Frau Versmann, geb. Heldt
Herr Dr. Versmann
Fräulein M. Viol
Frau Gerta Warburg, Altona
Frau Dr. Warburg, geb. Hertz
Herr Consul Ed. Weber
Herr Geh. Justizrath und Kammerherr von Wedderkop, Eutin
Herr Theodor Willink
Fräulein Marie Woermann
Frau Marie Zacharias
Frau Professor Zacharias
Herr Baudirektor Zimmermann

Die Mitglieder der Gesellschaft werden auf einstimmigen Vorschlag der Prüfungskommission von den ordentlichen Mitgliedern gewählt; eine Meldung zur Aufnahme findet nicht statt.

LEHRERVEREINIGUNG ZUR PFLEGE DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

Alfred Lichtwark:
ÜBUNGEN IN DER BETRACHTUNG VON KUNSTWERKEN. Mit 16 Tafeln. Hamburg 1897. Als Manuscript gedruckt (II. Auflage, Dresden, G. Kühtmann 1898).

C. Götze:
ZUR REFORM DES ZEICHENUNTERRICHTS. Hamburg, Boysen & Maasch 1897.

Dr. M. Spanier:
KÜNSTLERISCHER BILDSCHMUCK FÜR SCHULEN. Hamburg 1897.

BILDER FÜR DEN WANDSCHMUCK DER SCHULEN: Jean Paul Kayser, Am Kaiserquai.

JUGENDSCHRIFTEN-KOMMISSION

KATALOG DER HISTORISCHEN AUSSTELLUNG DER JUGENDLITERATUR (in der Kunsthalle). Mit Einleitung von F. von Borstel. Hamburg 1896.

BEITRÄGE ZUR LITERARISCHEN BEURTHEILUNG DER JUGENDSCHRIFT. Hamburg 1896.

H. Wolgast:
DAS ELEND UNSERER JUGENDLITERATUR. Hamburg 1896.

BILDERBUCH UND ILLUSTRATION. Hamburg 1896.

HAMBURGISCHE LIEBHABERBIBLIOTHEK

BEGRÜNDET 1895

HERAUSGEGEBEN
VON DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

Die Bibliothek soll der Familie, in der das Hamburgische Wesen gepflegt wird, Schriftwerke, die sich auf Hamburg beziehen, in vornehmer Ausstattung zugänglich machen. Abhandlungen über Hamburgische Geschichte und Kulturgeschichte, Monographien über Hamburgische Künstler, Dichter, Musiker, Neudrucke älterer Schöpfungen der einheimischen Literatur, namentlich der literarisch zum Theil sehr werthvollen Familienbücher sind zunächst in Aussicht genommen. Es besteht nicht die Absicht, Arbeiten zu veröffentlichen, die vorzugsweise den Gelehrten interessiren.

In erster Linie ist die Hamburgische Liebhaberbibliothek für die Mitglieder der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde und einige Hamburgische Vereine verwandten Charakters bestimmt. — Anmeldungslisten liegen in der Commeter'schen Kunsthandlung aus. Die durch ein Mitglied der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde Empfohlenen werden zuerst berücksichtigt, da die Auflage nur in geringer Höhe gedruckt wird. Ein Nichtmitglied kann in der Regel nur ein Exemplar erhalten.

Im Buchhandel wird die Hamburgische Liebhaberbibliothek, die den Charakter des Privatdrucks bewahren soll, nicht erscheinen. Auch wird sie nach auswärts nicht abgegeben.

GEDRUCKT BEI LÜTCKE & WULFF, HAMBURG